métrica española

Tercera edició

colección aula magna

ANTONIO QUILIS

MÉTRICA ESPAÑOLA

Tercera edición

EDICIONES ALCALÁ
MADRID

COLECCIÓN AULA MAGNA

Núm. 20

SERIE ESTUDIOS

Dirige:

J. M.ª DÍEZ TABOADA

Ediciones Alcalá, Colombia, 18. Madrid

PRINTED IN SPAIN

Depósito legal: M. 34.282-1975
ISBN: 84-7008-047-4

Musigraf Arabí. Hermanos del Hoyo, s/n.
Torrejón de Ardoz (Madrid)

A mis hijos

María José
Ismael María
Antonio María

PRÓLOGO

En nuestros años universitarios, nos fue muy útil el Resumen de versificación española *(Barcelona, 1950), de* MARTÍN DE RIQUER, *por su claridad y concisión. Agotada esta edición, no se ha publicado después, que sepamos, ningún otro manual que cumpliese su misión, tan útil, por otra parte. La ausencia de una obrita análoga a ésta y la aparición de algunos trabajos fundamentales* [1] *sobre métrica española en estos*

---

[1] *He tenido constantemente en cuenta a la hora de redactar este libro las siguientes obras: el* Sistema de rítmica castellana *(Madrid, 2.ª ed., 1968), de* RAFAEL DE BALBÍN, *obra de carácter teórico que señala nuevas directrices en las investigaciones métricas. Sus hallazgos son sumamente importantes; señalaremos algunos: la distinción entre prosa y verso basada en la distribución de los elementos lingüísticos que forman parte de nuestra lengua; la jerarquización constante del verso a una estructura superior a él que es la estrofa; el axis rítmico como configuración vertebral de la estrofa; la consideración totalmente rítmica de nuestros versos, etc.* La Métrica española. Reseña histórica y descriptiva, *de* TOMÁS NAVARRO TOMÁS *(Nueva York, 1956), obra fundamental, de carácter histórico como indica el subtítulo. Estudia las formas poéticas en cada época de nuestra literatura, así como sus modalidades, innovaciones, influencias, etc., con referencia constante a poetas y obras que lo han empleado. El libro* Spanische Verslehre, *de* RUDOLF BAEHR *(Tübingen, 1962), es una combinación de teoría métrica, tradicional, y de historia de formas métricas. La* Estructura del encabalgamiento en la métrica española, *de* A. QUILIS *(Madrid, 1964), estudio objetivo del*

últimos años hacía necesario preparar un manual que tuviese casi por único fin su recopilación orgánica, su exposición clara y divulgadora y su puesta al servicio del universitario que no vaya a especializarse en esta materia. Estos han sido los objetivos principales que me han inducido a escribir esta Métrica española.

Quiero agradecer a mis amigos Juan M. Díez Taboada y Juan M. Rozas la lectura del manuscrito y las acertadas sugerencias y observaciones que me han hecho; también extiendo mi agradecimiento a los alumnos de la Cátedra de Gramática General de la Universidad de Madrid que asistieron a mi Seminario de Métrica española durante los cursos de los años 1962 a 1966, por todo lo que de ellos aprendí.

A. Q.

III Curso Superior de Filología Española.
Málaga, verano de 1968.

---

fenómeno desde los puntos de vista métrico, morfosintáctico y acústico.

Para una información bibliográfica, amplia y muy completa, hasta la fecha de su aparición, puede verse el libro de ALFREDO CARBALLO PICAZO, Métrica española *(Madrid, 1956).*

INTRODUCCIÓN

0.1. *Objeto de la métrica*

La métrica, como estudio de la versificación, es la parte de la ciencia literaria que se ocupa de la especial conformación rítmica de un contexto lingüístico estructurado en forma de poema.

El estudio métrico comprende tres partes fundamentales: el *poema*, la *estrofa* y el *verso*.

0.1.1. El *poema* es, como se deduce de la definición anterior, un contexto lingüístico en el cual el lenguaje, tomado en su conjunto de significante y significado como materia artística, alcanza una nueva dimensión formal, que, en virtud de la intención del poeta, se realiza potenciando los valores expresivos del lenguaje por medio de un ritmo pleno.

El ritmo supone una especial ordenación de los elementos que constituyen la cadena hablada, tanto estrictamente fónicos (cantidad, intensidad, tono y timbre), como lingüísticos (fonema, sílaba, palabra, orden de palabras, oración). Cuando la lengua se adapta espontáneamente a su finalidad comunicativa, la organización de estos elementos es *libre*, *asimétrica* e *irregular*, y resulta la ordenación de la cadena hablada que se llama *prosa*. En cambio, si estos elementos están sometidos a un canon estructural de *simetría y regularidad*, se constituye el período rítmico que denominamos estrofa [1]. Entre estos dos extremos hay di-

---

[1] Véase R. DE BALBÍN : *Sistema de rítmica castellana*, capítulos I y II.

versos grados que dan lugar a los poemas libres, a la prosa rítmica, a los poemas en prosa, etc.

Debemos observar que en el poema reside un centro de gravedad que polariza los elementos comunes del lenguaje en un orden artístico nuevo. Por otro lado, las partes analizables del poema sólo cobran sentido pleno dentro de la misma organización poemática.

El poema, en definitiva, es la realidad rítmica máxima y primordial, superior a la estrofa, bien porque puede elevar una sola estrofa a categoría de poema, bien porque puede estar constituido por una serie de estrofas. En el primer caso, se trataría de un poema monoestrófico; en el segundo, de un poema poliestrófico.

0.1.2. La *estrofa* es, por consiguiente, el orden inferior al poema y superior al verso y constituye el período rítmico. Una estrofa sola puede constituir poema por voluntad del poeta, bien sea una original y nueva, bien responda a uno de los distintos tipos que se han fijado a lo largo de la historia de la versificación, y que el poeta tradicionalmente acepta.

En la forma de la estrofa influyen los gustos de la época, las influencias procedentes de otros países, su función social, culta o popular, el género literario que constituya el poema [2], etc.

---

[2] Es necesario tener en cuenta la diferencia que existe entre forma métrica y género literario, ya que a menudo se producen confusiones terminológicas entre ambos. Por ejemplo, la epístola, el epigrama o la canción épica son géneros literarios, mientras que el romance, el soneto o la décima son principalmente formas métricas. Lo que ocurre es que hay formas métricas que llegan a constituir género literario, como, por ejemplo, en el Barroco, el soneto (sonetos líricos, elegíacos, etc.), y, por otra parte,

0.1.3. El *verso* es la unidad más pequeña, la menor división estructurada que encontramos en el poema. Sólo tiene razón de existir cuando se encuentra en función de otro u otros versos, formando parte primero de la estrofa y luego del poema. En esta función se organizan las demás unidades rítmicas menores: los acentos, la cantidad, la rima, la pausa, etc.

Será necesario estudiar en el verso: *a*) las condiciones lingüísticas que permiten en cada lengua la creación de un determinado tipo de verso; *b*) los elementos que lo conforman: sílabas, acento, tono, rima, etcétera.; *c*) los diferentes tipos de verso que existen en una lengua; *d*) la creación y la evolución de los versos en la historia de una lengua.

0.2. *Plan de la obra*

Dividimos esta obrita en los tres apartados fundamentales: el verso, la estrofa y el poema, y por razones de índole metodológica, empezamos el análisis por la unidad menor, para llegar sucesivamente hasta el poema.

Su organización es:

- I. El verso.
  - 1. El acento.
  - 2. La rima.
  - 3. El cómputo silábico. Clases de versos según el número de sílabas.
  - 4. Pausa. Tono. Encabalgamiento.
- II. La estrofa.
- III. El poema.

---

hay géneros literarios que adoptan una determinada forma métrica; por ejemplo, los poemas épicos cultos han empleado durante mucho tiempo la octava real.

I

EL VERSO

1. EL ACENTO

1.0. Nuestra versificación, como nuestra lengua, se basan en el ritmo intensivo o acentual, no en el cuantitativo, como eran la griega o latina. Por ello, ha resultado siempre infructuoso el intento de algunos preceptistas que quisieron asimilar el ritmo intensivo de nuestros versos al cuantitativo; y del mismo modo, los poetas que han ensayado la aplicación de las estructuras silábicas (sílabas largas o breves) de la versificación clásica, han desembocado al final en unos determinados esquemas acentuales.

Se dice que el acento es el alma de las palabras, pero también es el alma del verso. De la posición de las sílabas acentuadas depende gran parte de la belleza del verso y de la estrofa.

Al tratar del acento en el verso hay que tener en cuenta tres puntos que a menudo suelen confundir u olvidar los tratadistas:

1.° Los elementos (sílabas, acento, rima) que conforman el verso son esencialmente hechos de lengua [1]. Por lo tanto, a este nivel, las palabras que fonológicamente son acentuadas, conservarán su acento en el verso, y las inacentuadas seguirán siendo inacentuadas en el verso. Es decir, que como primera norma hay que tener en cuenta que el acento es totalmente objetivo y nos viene dado por la misma lengua.

2.° Lo dicho en el párrafo anterior no es obstácu-

[1] Aparte está todo lo estilístico (aliteración, hipérbaton, etc.), que son motivaciones en el plano del habla.

lo para que el poeta pueda cambiar la situación acentual en alguna sílaba del verso; esta licencia se suele dar raramente, ya que por regla general hace perder belleza a la composición [2].

3.º Y también, como advertencia, pese a la acentuación fonológica, objetiva y constante, se suele indicar que un verso, por ejemplo, un endecasílabo, lleva acento en segunda y sexta sílabas; esto no quiere decir que los mencionados acentos sean los únicos que tenga ese verso, sino que, además de los que le correspondan, un tipo determinado de endecasílabo, el heroico, debe llevar fijos un acento en la segunda sílaba y otro en la sexta, del mismo modo que un endecasílabo melódico llevará dos acentos fijos en tercera y sexta sílabas [3].

1.1. Palabras acentuadas y palabras inacentuadas en español

Es evidente que toda palabra aislada, sacada fuera del contexto en que se halla, presenta una sílaba con una determinada carga acentual; pero las cosas cambian cuando esa misma palabra se encuentra situada en el decurso de la cadena hablada. En la frase se percibe claramente la presencia de sílabas tónicas en unas palabras determinadas y su ausencia en otras.

1.1.1. *Palabras portadoras de sílabas acentuadas*

Las palabras que en español siempre llevan una sílaba acentuada son:

1. *el sustantivo:* «el *campo*», «el *coche*».

[2] Obsérvese cómo en el habla cotidiana no resulta tan extraño o tan chocante la mala pronunciación como la falsa acentuación de una palabra.

[3] Obsérvese que en estos casos tampoco se menciona el acento en décima sílaba, constante en todo endecasílabo.

2. *el adjetivo:* «el perro *blanco*», «la casa *triste*».

3. *el pronombre tónico:* «*tú* sabes mucho», «*él* y *nosotros* jugaremos», «para *mí* y para *ti*».

4. *los numerales,* tanto cardinales como ordinales, se acentúan: «*dos* perros», «*cien* casas», «*primero*», etc. Sin embargo, en un compuesto numeral, el primer elemento no se acentúa: «*dos* mil», «*cien* mil», «*cuarenta* y seis», etc.

5. *el verbo:* «Juan *corre*», «los pájaros *cantan*», «hoy *ha llovido*», etc.

6. *el adverbio:* «lo hacen *mal*», «comen *mucho*», «juegan *bien*», etc.

7. *los adverbios relativos interrogativos:* «*¿dónde* estás?», «*¿quién* viene?», etc.

1.1.2. *Palabras no portadoras de sílabas acentuadas*

Las palabras que en español no llevan acento son:

1. *el artículo determinado:* «*el* hombre está formado por *el* cuerpo y *el* alma».

2. *la preposición:* «vamos *por* la carretera».

3. *la conjunción:* «*ni* el perro *ni* el gato estaban aquí».

4. *el primer elemento de los numerales compuestos* (v. el anterior párrafo 4 del § 1.1.1).

5. *los pronombres átonos:* «*se lo* dije seriamente».

6. *los adjetivos posesivos apocopados:* «*mi* padre y *mi* madre son americanos».

7. *los adverbios relativos cuando no funcionan como interrogativos:* «lo dejé *donde* lo vi».

1.2. Palabras con dos sílabas acentuadas

En condiciones normales, tan sólo un grupo de palabras, los llamados adverbios en *-mente,* poseen dos

sílabas tónicas: *miserablemente*, **miserábleménte**; *solamente*, **sólaménte**; *radicalmente*, **radicálménte**, etc.

1.3. Clasificación de las palabras por la posición del acento

Según el lugar que ocupa la sílaba acentuada en el interior de una palabra, se puede realizar la siguiente clasificación:

1. *Oxítona* (o *aguda*), cuando la sílaba acentuada ocupa el último lugar en la palabra: *reunió, cené, mamá, papel, cortar,* etc.

2. *Paroxítona* (o *llana*), cuando la sílaba acentuada ocupa el penúltimo lugar en la palabra. Los vocablos paroxítonos son los más corrientes en español, de ahí que la ortografía no los distinga con ningún signo diacrítico: *hermano, resultado, mechero,* etc.

3. *Proparoxítona* (o *esdrújula*), cuando la sílaba acentuada ocupa el antepenúltimo lugar en la palabra: *célebre, régimen, bolígrafo,* etc.

4. En formas compuestas la sílaba acentuada puede adelantarse aún a la sílaba antepenúltima, en cuyo caso recibe la denominación de *superproparoxítona* (o *sobresdrújula*): *cómetelo, recogiéndoselo,* etc.

Esquemas:

oxítona... ... ... — — — —́

paroxítona ... ... — — —́ —

proparoxítona ... ... — —́ — —

superproparoxítona ... ... —́ — — —

1.4. Clasificación de los versos en cuanto a la posición de la última sílaba acentuada

1. Verso *oxítono*, cuando la última sílaba acentuada es la última del verso.
2. Verso *paroxítono*, cuando la última sílaba acentuada es la última del verso.
3. Verso *proparoxítono*, cuando la última sílaba acentuada es la antepenúltima del verso [4].

1.5. Fenómenos métricos relacionados con la posición del último acento versal

La condición de verso *oxítono, paroxítono* o *proparoxítono* lleva consigo unos fenómenos métricos constantes que afectan al número de sílabas [5]:

1. *Si el verso es oxítono, se cuenta una sílaba más* sobre las que tiene realmente:

¡Hola, hidalgos y escuderos
de mi alcurnia y mi blasón!
Mirad como bien nacidos
de mi sangre y casa en pro;
esas puertas se defiendan
que no ha de entrar, vive Dios,
por ellas quien no estuviere
más limpio que lo está el sol...

Duque de Rivas

[4] *Oxítono* (= agudo), *paroxítono* (= llano o grave), *proparoxítono* (= esdrújulo). Preferimos emplear los términos oxítono, etc., por ser más exactos y por ser los que emplea casi exclusivamente la lingüística actual.

[5] Para la explicación de este fenómeno métrico tan interesante véase el artículo de Antonio Quilis: «Sobre la percepción de los versos oxítonos y proparoxítonos en español», en *Revista de Filología Española*, L, 1967.

Todos los versos de este romance son octosílabos. Los versos segundo, cuarto, sexto y octavo son oxítonos.

Cómputo silábico del segundo verso:

de-mi‿al-cur-nia‿y-mi-bla-són + 1 sílaba = = ocho sílabas métricas.

Cómputo silábico del cuarto verso:

de-mi-san-gre‿y-ca-sa‿en-pró + 1 sílaba = = ocho sílabas métricas.

2. *Si el verso es paroxítono,* por ser paroxítona la estructura acentual del español, y por las razones dadas en el artículo de la nota 5, *se cuentan las sílabas reales existentes.*

En el mismo romance del DUQUE DE RIVAS, transcrito más arriba, tenemos:

Cómputo silábico del primer verso:

¡Ho-la‿hi-dal-gos-y‿es-cu-dé-ros = ocho sílabas métricas.

Cómputo silábico del tercer verso:

Mi-rad-co-mo-bien-na-cí-dos = ocho sílabas métricas.

3. *Si el verso es proparoxítono, se cuenta una sílaba menos:*

Adoro la hermosura, y en la moderna estética
corté las viejas rosas del huerto de Ronsard,
mas no amo los afeites de la actual cosmética,
ni soy un ave de esas del nuevo gay trinar.

ANTONIO MACHADO

Esta estrofa está compuesta por versos de catorce sílabas (7 + 7). El primero y el tercero son proparoxítonos, y el segundo y cuarto oxítonos.

Cómputo silábico del primer verso:

A-do-ro-la‿her-mo-sú-ra, / y‿en-la-mo-der-na‿es-té-ti-ca = 7 + 7 sílabas métricas.

en la segunda parte de este verso, las dos últimas sílabas *-tica,* se cuentan métricamente como una. Lo mismo ocurre con las dos últimas sílabas del tercer verso.

Cómputo silábico del segundo verso:

cor-té-las-vie-jas-ró-sas / del-huer-to-de-Ron-sárd + 1 sílaba = 7 + 7 sílabas métricas [6].

1.6. CLASIFICACIÓN DE LOS VERSOS EN CUANTO AL RITMO DE INTENSIDAD

En español, todo verso simple tiene siempre un acento en la penúltima sílaba. Si el verso es compuesto, lleva un acento en la penúltima sílaba de cada hemistiquio. Un endecasílabo llevará siempre un acento en la décima sílaba, mientras que un decasílabo lo llevará en la novena, y un verso compuesto de catorce sílabas (alejandrino) tendrá uno en la sexta sílaba de la primera parte (primer hemistiquio) y otro en la décimotercera (segundo hemistiquio) [7].

---

[6] El poeta, por exigencias del ritmo o de la rima puede variar la posición del acento en una palabra:

Si adelanta la situación del acento, el fenómeno se conoce con el nombre de *sístole* (*ímpio,* por *impío*):

Ímpio honor de los dioses cuya afrenta

CARO

Si retrasa la situación del acento, el fenómeno se conoce con el nombre de *diástole* (*acimo* por *ácimo*):

Corazón, melifica en ti el *acimo*
fruto del mundo y el dolor llagado,
aprende a ser humilde en el racimo
que es de los pies en el lagar pisado.

VALLE INCLÁN

[7] No importa que el verso sea oxítono, paroxítono o proparoxítono, pues como en el primer caso contamos una sílaba métrica más, y en el tercero, las dos últimas equivalen a una, siempre tendrá el verso un acento en la penúltima sílaba métrica.

Este acento, que es fijo en cada verso, y que, además, se repetirá en esa posición en todos los versos de la estrofa, se denomina *acento estrófico*, y es el más importante.

El acento estrófico es el que marca el ritmo de intensidad de cada verso [8]:

---

8 Tradicionalmente, se han venido señalando cinco tipos de ritmo en el verso castellano, tomando como base la distribución en pies de la métrica cuantitativa latina. Hay que tener en cuenta que en latín clásico las vocales no eran tónicas o átonas, como hoy en castellano y en las lenguas románicas, sino largas o breves; por lo tanto, sus sílabas eran largas o breves, no tónicas o átonas, como las nuestras. El orden regular de las sílabas largas y breves en un verso se relizaba en las agrupaciones denominadas *pies*. Los tipos fundamentales de pies eran:

yambo, de dos sílabas: breve - larga: ∪ —
troqueo, de dos sílabas: larga - breve: — ∪
dáctilo, de tres sílabas: larga - breve - breve: — ∪ ∪
anfíbraco, de tres sílabas: breve - larga - breve: ∪ — ∪
anapesto, de tres sílabas: breve - breve - larga: ∪ ∪ —

Aunque en nuestra métrica la unidad fundamental del verso es la sílaba, y no el pie, se ha venido arrastrando la clasificación latina, sustituyendo la oposición larga/breve por la de tónica/átona (larga = tónica, breve = átona); de este modo, los ritmos serán:

yambo: dos sílabas: átona - tónica: — —́, como en el verso «Amór de tí nos quéma blánco cuérpo»» (UNAMUNO).

troqueo: dos sílabas: tónica - átona: —́ —, como en el verso «Y éran úna sómbra lárga» (JOSÉ ASUNCIÓN SILVA).

dáctilo: tres sílabas: tónica - átona - átona: —́ — —, como en «Cántan las mózas que escárdan el líno» (VALLE INCLÁN).

anfíbraco: tres sílabas: átona - tónica - átona: — —́ —: «Los cláros clarínes de prónto levántan sus sónes» (RUBÉN DARÍO).

1.6.1. Si la sílaba sobre la que va situado es de signo par, el ritmo es *yámbico*:

> *¡Cuántas veces, durmiendo en la floresta,*
> *reputándolo yo por desvarío,*
> *vi mi mal entre sueños, desdichado!*
> *Soñaba que en el tiempo del estío*
> *llevaba, por pasar allí la siesta,*
> *a beber en el Tajo mi ganado;*

GARCILASO DE LA VEGA

El acento estrófico va situado sobre la décima sílaba de todos los versos: *florésta, desvarío, desdichádo, estío, siésta, ganádo*; por lo tanto, su ritmo es yámbico.

1.6.2. Si la sílaba sobre la que va situado es de signo impar, el ritmo es *trocaico:*

> *A mis soledades voy,*
> *de mis soledades vengo;*
> *porque para andar conmigo*
> *me bastan mis pensamientos.*
> *¡No sé qué tiene la aldea*
> *donde vivo y donde muero*
> *que, con venir de mí mismo*
> *no puede venir más lejos!...*

LOPE DE VEGA

en esta estrofa de octosílabos, el acento estrófico va situado sobre la séptima sílaba.

---

anapesto: tres sílabas: *átona - átona - tónica*: — — —́: «Del salón en el ángulo oscúro» (G. ADOLFO BÉCQUER).

Como se ve, esta clasificación está basada tomando en consideración el verso aislado, no en función de la estrofa, y en una visión en pies métricos que falsea por completo la estruct[illegible] de nuestra lengua.

1.6.3. Todos los demás acentos del verso, cuyo signo, par o impar, coincide con el estrófico, son *acentos rítmicos*, y los que no coinciden son *acentos extrarrítmicos:*

Pastór que con tus sílbos amorósos
me despertáste del profúndo suéño;
tú, que hiciste cayádo de ése léño
en que tiéndes los brázos poderósos, ...

LOPE DE VEGA

Primer verso:	acentos	sobre	2.ª, 6.ª y 10.ª sílabas
Segundo verso:	»	»	4.ª, 8.ª y 10.ª sílabas
Tercer verso:	»	»	1.ª, 3.ª, 6.ª, 8.ª y 10.ª sílabas
Cuarto verso:	»	»	3.ª, 6.ª y 10.ª sílabas.

Todos los acentos de los dos primeros endecasílabos son rítmicos. En el tercer endecasílabo, los acentos en 1.ª (*tú*) y en 3.ª (*hiciste*) sílabas, son extrarrítmicos, y los demás rítmicos. En el cuarto endecasílabo el acento en 3.ª sílaba (*tiéndes*) es extrarrítmico, y el de 6.ª (*brázos*), rítmico [9].

1.6.4. También puede ocurrir que junto a una sílaba portadora de acento rítmico se encuentre otra sílaba también acentuada; el acento de esta última es extrarrítmico, pero por su situación especial de

[9] Cuando un endecasílabo lleva acentuadas todas sus sílabas pares, es rítmicamente pleno, como aquel de GARCILASO:

por tí la vérde hiérba, el frésco viénto.

vecindad con la sílaba rítmica, recibe la denominación de *acento antirrítmico* [10]:

¡Pobrecita princesa de los ojos azules!
Está presa en sus oros, está presa en sus tules,
en la jaula de mármol del palacio real...

RUBÉN DARÍO

El segundo verso, compuesto, sería de ritmo yámbico. La acentuación es la siguiente:

Está présa en sus óros, / está présa en sus túles

acentos en 2.ª, 3.ª, 6.ª / 2.ª, 3.ª 6.ª sílabas. De ellos, los acentos en 3.ª sílaba de cada hemistiquio son antirrítmicos, por estar junto al acento rítmico de 2.ª sílaba [10].

[10] Téngase en cuenta que el término antirrítmico, como los demás sólo se refiere a una determinada situación de las sílabas acentuadas, no indica una falta contra la estética del verso; como todos los recursos de la versificación, este acento antirrítmico se justifica cuando se usa para conseguir un buen efecto estilístico.

2. LA RIMA

2.1. Definición

La rima es la total o parcial identidad acústica, entre dos o más versos, de los fonemas situados a partir de la última vocal acentuada. Lo importante en la rima es la percepción de una igualdad de timbre[1]: es, por lo tanto, un fenómeno acústico, no gráfico, aunque, como las letras son la representación de los fonemas, en una lectura no articulada siempre existe la sensación de esa equivalencia acústica.

Dos palabras como *divo* y *estribo* pueden rimar perfectamente con rima total, ya que *v* y *b* son sólo representaciones del fonema /b/; lo mismo puede decirse de *regir* y *crujir*, pues las grafías g y *j* son representaciones ortográficas del único fonema /x/.

Por lo tanto, hay que tener en cuenta para el estudio de la rima la estructura fonológica de la lengua (la rima es un hecho de lengua) en cada etapa de su historia: en el Renacimiento, por ejemplo, dos palabras que hoy pueden funcionar con rima total como *cabeza* y *belleza*, sólo se encontraban con rima parcial, ya que *cabeza* (escrita *cabeça*) se pronunciaba *cabetsa*, y *belleza* (con la misma grafía) se pronunciaba *belledza*.

En la versificación regular o silábica, la rima constituye la frontera, el hito que señala el final de cada

[1] Por ello, Rafael de Balbín denomina la rima *ritmo de timbre*.

verso; de no existir, únicamente marcaría esta terminación la pausa versal, obligatoria; pero cuando, por ejemplo, a causa de un encabalgamiento desapareciese esta pausa, sólo el número de sílabas nos señalaría el final del verso, y la percepción global cuantitativa es un índice muy bajo como para conocerlo por él solo; en realidad, no sabríamos cuándo terminaba el verso.

2.2. Clases de rima

Para la clasificación de la rima hay que tener en cuenta tanto su timbre como su cantidad.

2.2.1. *En cuanto a su timbre*, que es el elemento más importante, la rima puede ser total o parcial.

2.2.1.1. La *rima total* es la reiteración en dos o más versos de una identidad acústica en todos los fonemas que se encuentran a partir de la última vocal acentuada. Este tipo de rima también se denomina *rima consonante* o *rima perfecta*; preferimos el término *rima total* por expresar más exactamente el concepto:

Abiertas copas de oro deslumbrado
sobre la redondez de los verdores
bajos, que os arrobáis en los colores
mágicos del poniente enarbolado.

Juan Ramón Jiménez

En este cuarteto, reiteran la rima todos los fonemas del primero y cuarto versos, y del segundo y tercero, a partir de la última vocal acentuada:

deslumbr-*á-do* / enarbol-*á-do*
verd-*ó-res* / col-*ó-res*

Como se puede observar, las vocales acentuadas que marcan el principio de la rima son, en todos los casos, núcleos silábicos de sílabas polifonemáticas abiertas;

a pesar de ello, los fonemas consonánticos que se encuentran antes del núcleo acentuado (*br* en *bra-do*; *d* en *do-res*, etc.) no se tienen en cuenta.

2.2.1.2. La *rima parcial* es la reiteración en dos o más versos de una identidad acústica de algunos de los fonemas que se encuentran a partir de la última vocal acentuada. Estos fonemas son siempre los vocálicos, de ahí que este tipo de rima reciba también el nombre de *rima vocálica*; otros términos son los de *rima imperfecta* y *rima asonante*:

Ajustada a la sola
desnudez de tu cuerpo,
entre el aire y la luz
eres puro elemento.

Jorge Guillén

El segundo y tercer versos tienen rima parcial:

cu-*ér*-p*o* / elem-*én*-t*o*;

únicamente los fonemas vocálicos son los que presentan identidad de timbre.

Madre del alma mía,
qué viejecita eres,
ya los ochenta años
pesan sobre tus sienes.

Salvador Rueda

En esta estrofa también existe rima parcial entre el segundo y cuarto versos:

é-r*e*s / si-*é*-n*e*s

2.2.1.3. Un tipo especial de rima, y en nuestra opinión de escasa belleza lírica, es la llamada *rima en eco*, que consiste en la repetición en el mismo o en el siguiente verso de los fonemas rimantes:

*Hoy se casa el mon*arca *con su m*arca,
no quede pollo a vida, *ni com*ida

con que sea servida mi querida,
llamadla en la comarca polliparca,
traed tocino y buen vin de San Martín,
pan, leña, asadores, tenedores
frutas, sal, tajadores los mayores,
presto, que el dios Machín pretende el fin.

LÓPEZ DE ÚBEDA

Saben los cielos, mi Leonora hermosa,
si desde que mi esposa te nombraron,
y de dos enlazaron una vida
por vella divertida en otra parte,
quisiera aposentarte de manera
en ella, que no hubiera otra señora
que no siendo Leonora la ocupara.

TIRSO DE MOLINA [2]

2.2.2. *En cuanto a su cantidad,* la rima, tanto total como parcial, puede ser:

2.2.2.1. *Rima oxítona* (o *aguda*): se produce en los versos oxítonos (agudos) y alcanza a parte de la última sílaba acentuada. En la preceptiva medieval se le dio el nombre de *rima masculina*;

En mi corazón tenía
la espina de una pasión;
logré arrancármela un día
ya no siento el corazón.

ANTONIO MACHADO

los versos segundo y cuarto tienen rima total **oxítona:**

pasi-*ón* / coraz-*ón*.

... y un eco que agudo parece
del ángel del juicio la voz,
en tiple, punzante alarido
medroso y sonoro se alzó...

ESPRONCEDA

los versos segundo y cuarto tienen rima **parcial oxítona:**

v-*ó*z / alz-*ó*.

2.2.2.2. *Rima paroxítona* (*grave o llana*): se produce en los versos paroxítonos (graves o llanos) y alcanza a la última sílaba (inacentuada) y a parte de la penúltima (acentuada). En la preceptiva medieval recibía el nombre de *rima femenina*:

Buscando mis amores
iré por esos montes y riberas;
ni cogeré las flores,
ni temeré las fieras,
y pasaré los fuertes y fronteras.

SAN JUAN DE LA CRUZ

En esta estrofa, riman los versos primero con tercero, y segundo, cuarto y quinto, con rima total **paroxítona:**

am-*ó-res* / fl-*ó-res*
rib-*é-ras* / fi-*é-ras* / front-*é-ras*.

[2] Otras combinaciones pueden ser: la repetición de la rima, o de algunos fonemas más de los que la constituyen, al principio de cada verso siguiente:

Tu beldad que me despide
pide *a mi amor que se* aniña,
niña, *que te haga un* retrato,
trato *mi afición codicia.*

ANDRÉS DE PRADO

o la repetición consecutiva:

*Peligro tiene el más pro*bado vado;
*quien no teme que el mal le im*pida, pida
*mientras la suerte le con*vida, vida,
*y goce el bien tan sin cui*dado dado.

LOPE DE VEGA

Enviaré sin duda alguna
las varas de primavera,
cortadas el mes de abril
de las faldas de esta sierra.

QUEVEDO

Los versos segundo y cuarto tienen rima parcial paroxítona: primav-*é-ra* / si-*é-rra.*

2.2.2.3. *Rima proparoxítona* (o *esdrújula*): se produce en los versos proparoxítonos (esdrújulos) y alcanza a las dos últimas sílabas, inacentuadas (que se computan métricamente por una sola) y a parte de la antepenúltima (acentuada):

Padre viejo y triste, rey de las divinas canciones,
son en mi camino focos de una luz enigmática
tus pupilas mustias, vagas de pensar abstracciones,
y el límpido y noble marfil de tu «testa socrática».

AMADO NERVO

Los versos segundo y cuarto presentan rima total proparoxítona:

enigm-*á-ti-ca* / socr-*á-ti-ca*

2.3. DISPOSICIÓN DE LAS RIMAS

Las rimas pueden adoptar en la estrofa ciertas combinaciones. Cuatro son las más importantes:

2.3.1. *Rima continua*: es la consecución de rimas semejantes: *aaaa, bbbb,* etc.; da origen a las estrofas monorrimas:

Yo maestro Gonçalvo de Verçeo nomnado
iendo en romeria caeçí en un prado
verde e bien sençido, de flores bien poblado,
logar cobdiçiaduero para omne cansado.

GONZALO DE BERCEO

Tu pincel asombra, hechiza,
ya en sus claros electriza,
ya en sus sombras sinfoniza...

RUBÉN DARÍO

2.3.2. *Rima gemela*: la consecución de dos rimas semejantes: *aa, bb, cc, dd,* etc.; es la que origina la estrofa llamada pareado:

No hay sábado sin sol
ni mocita sin amor.

Refrán

Ya lo ves las canciones que te consagro,
en mi pecho han nacido por un milagro.
Nada de ellas es mío, todo es don tuyo;
por eso a tí de hinojos las restituyo.
¡Pobres hojas caídas de la arboleda,
sin su verdor el alma desnuda queda!
Pero no, que aún te deben mis desventuras
otras más delicadas, otras más puras.

FEDERICO BALART

2.3.3. *Rima abrazada:* Dos versos con rima gemela encuadrados entre dos versos que riman entre sí: *abba, cddc,* etc.:

Tú le diste esa ardiente simetría
de los labios, con brasa de tu hondura,
y en dos enormes cauces de negrura,
simas de infinitud, luz de tu día;

DÁMASO ALONSO

2.3.4. *Rima encadenada:* dos pares de rimas que riman alternativamente: *abab, cdcd* etc. También re-

cibe las denominaciones de *rima cruzada, rima entrelazada* y *rima alternada:*

Si Garcilaso volviera,
yo sería su escudero;
que buen caballero era.
Mi traje de marinero
se trocaría en guerrera
ante el brillar de su acero;
que buen caballero era.
¡Qué dulce oirle, guerrero,
al borde de su estribera!
En la mano mi sombrero;
que buen caballero era.

RAFAEL ALBERTI

Estos son los cuatro patrones básicos en la distribución de las rimas, pero, además, se pueden combinar entre sí o con otra, y dar origen a modelos distintos: *aba, abbab, abaab,* etc. Todas estas combinaciones diferentes las veremos más adelante al tratar de la estrofa.

3. EL CÓMPUTO SILÁBICO. CLASES DE VERSOS SEGÚN EL NÚMERO DE SÍLABAS

3.0. El metro, o número de sílabas que posee un verso, tiene importancia excepcional en la *versificación regular* o *silábica,* que es la mejor conocida y la más usual a lo largo de toda nuestra métrica; se fundamenta, precisamente, en la agrupación de versos de un número determinado de sílabas.

A la versificación regular o silábica se contrapone la *versificación irregular* o *libre,* en la que el número de sílabas es totalmente indeterminado, pero que puede manifestarse bajo un cierto ritmo acentual (*versificación rítmica*) o bajo agrupaciones periódicas de ciertos grupos fónicos (*versificación periódica*). En este capítulo trataremos de la primera.

3.1. SÍLABAS MÉTRICAS

Al medir la cantidad total de un verso, hay que tener en cuenta dos factores: *a*) el número de sílabas fonológicas, que por ser un hecho de lengua, es constante, y *b*) los fenómenos métricos: sinalefa, diéresis, sinéresis y lugar del acento en la última palabra del verso: son hechos de habla que adquieren valor métrico por voluntad del poeta, en orden a una superior función expresiva.

Las sílabas fonológicas y los fenómenos métricos originan unas secuencias cuantitativas en el verso que

llamaremos *sílabas métricas* o *tiempos métricos*, ya que no siempre coinciden con la sílaba fonológica o real [1].

3.2. La división silábica en español

Fonológicamente, la división silábica en español se realiza conforme a las siguientes normas:

1. *Cuando una consonante se encuentra entre dos vocales*, la consonante se agrupa con la vocal siguiente; «ca-*sa*», de-*mo-ra*», etc.

2. *Cuando dos consonantes se encuentran entre dos vocales*, hay que tener en cuenta:
a) son inseparables los grupos formados por consonantes bilabiales (*p*, *b*), labiodentales (*f*) y linguovelares (*k*, *g*) más consonante líquida (*l*, *r*): *pr*, *pl*, *br*, *bl*, *fr*, *fl*, *cr*, *cl*, *gr*, *gl*; estos grupos forman sílaba con la vocal siguiente: «a-*pro*-piar», «a-*plo*-mo», «a-*br*u-mar», «a-*bl*an-dar», «co-*fra*-de», «a-*flo*-jar», «la-*cre*», «a-*cla*-mar», «a-*gru*-par», «si-*glo*».
Igualmente, son inseparables los grupos formados por consonante linguodental (*d*, *t*) más consonante líquida, *r*: *tr*, *dr*, que también forman sílaba con la vocal siguiente: «cua-*tro*», «cua-*dro*».
b) cualquier otro par de consonantes que se encuentre entre dos vocales queda dividido de manera que la primera consonante forme sílaba con la vocal

[1] Un verso como *¡Oh excelso muro! ¡Oh torres coronadas!* tiene trece sílabas fonológicas; sin embargo, métricamente, es un endecasílabo, ya que cuatro de estas sílabas fonológicas constituyen, dos a dos, dos sinalefas, que métricamente se computan como dos *sílabas* métricas o dos *tiempos métricos*: *oh‿ex-cel-so-mu-ro‿oh-to-rres-co-ro-na-das*: 9 sílabas + 2 sinalefas = 11 sílabas métricas.

anterior, y la segunda con la posterior: «*ar-tis-ta*», «*in*-se-pa-ra-ble».

3. *Cuando tres o más consonantes se encuentran entre dos vocales*, puede ocurrir:
a) que las dos últimas formen un grupo «consonante + líquida», *pr*, *br*, etc.; en este caso, el grupo consonántico permanece inseparable y forma sílaba con la vocal siguiente: «*in-fla*-mar», «*con-tra*-er», «*em-ple*-a-dos».
b) que las dos primeras formen el grupo consonántico «ns», también inseparable en estas circunstancias; el grupo «ns» forma sílaba con la vocal anterior: «*cons-tar*», «*cons-tru*-ir», «*ins-t*au-rar».

4. *El contacto entre dos vocales que no sean altas*, es decir, entre *e*, *a*, *o*, origina dos sílabas distintas: «*a-é-re-o*», «pe-le-*ar*», «le-*a*».

5. *El contacto entre una vocal baja* (*a*) *o media* (*e*, *o*) *y otra alta* (*i*, *u*) *o viceversa*, si forma diptongo, constituye una sílaba: «*ai*-re», «A-*sia*», «*bue*-no».

6. *Un triptongo, del mismo modo que el diptongo, forma sílaba o parte de ella*: «a-so-*ciais*», «*buey*».

7. *Cuando se encuentran en contacto una vocal alta acentuada* (*i*, *u*) *y una vocal media* (*e*, *o*) *o baja* (*a*), inacentuada, originan dos sílabas distintas: «ha-*bí-a*», «*pa-ís*», «*ba-úl*».

3.3. Fenómenos métricos en el cómputo silábico

Los fenómenos métricos que pueden afectar al número de sílabas métricas de un verso, son los siguientes:

3.3.1. *Sinalefa.*—Cuando una palabra termina en vocal (o vocales) y la siguiente comienza por vocal (o

vocales), se computan, junto con las consonantes que formen sílaba con ellas, como una sola sílaba métrica:

Y mientras miserable-
mente se están los otros abrasando
con sed insacïable
del animoso mando,
tendido yo a la sombra esté cantando.

FRAY LUIS DE LEÓN

El segundo verso de esta estrofa tiene doce sílabas fonológicas, pero once sílabas métricas, ya que entre *se* y *es-* (de *están*) se origina una sinalefa:

*men-te-*se‿es-*tán-los-o-tros-a-bra-san-do* =
= 11 sílabas métricas.

El quinto verso consta de trece sílabas fonológicas, pero también de once sílabas métricas, ya que se originan dos sinalefas: una entre *yo* y *a,* y otra entre *-bra* (de *sombra*) y *es-* (de *esté*);

*ten-di-do-*yo‿a*-la-som-*bra‿es*-té-can-tan-do* =
= 11 sílabas métricas

ambos versos son, pues, endecasílabos.

3.3.2. *Sinéresis.*—Cuando en el interior de una palabra se consideran formando diptongo, y por lo tanto como una sola sílaba métrica, dos vocales medias o baja (*e, a, o*), que normativamente se consideran como núcleo silábico independiente:

La veleta, la cigarra.
Pero el molino, la hormiga.
Muele pan, molino, muele.
Trenza, veleta, poesía.

DÁMASO ALONSO

todos los versos están formados por ocho sílabas métricas. En el cuarto, es menester hacer la sinéresis en *poesía* para que resulte un octosílabo: *poe*-sí-a, en lugar de po-e-sí-a, como se considera normativamente.

3.3.3. *Diéresis.*—Cuando las dos vocales que forman un diptongo se pronuncian separadas dando lugar cada una de ellas a dos sílabas diferentes.

En el verso tercero de la estrofa de FRAY LUIS citada en el § 3.3.1, es necesario deshacer el diptongo *cia* de *insaciable* en dos sílabas, *ci-a,* para que el verso sea, como el primero y el cuarto, un heptasílabo:

*con-sed-in-sa-*cï-a-*ble* = 7 síl. métr.

3.3.4. *Hiato.*—Es el fenómeno contrario a la sinalefa: la vocal final de una palabra y la primera de la siguiente se mantienen como sílabas diferentes. La causa de que se produzca el hiato (o de que no se dé la sinalefa) suele ser la acentuación de una de las dos vocales (la sinalefa con una vocal acentuada resulta violenta), la cesura en un verso compuesto (v. § 4.1.1), o el énfasis:

De la pasada edad, ¿qué me ha quedado?
O ¿qué tengo yo, a dicha, en lo que espero
sin ninguna noticia de mi hado?

Epístola moral a Fabio

Toda la estrofa está formada por versos endecasílabos. En el tercero se produce un hiato entre *mi* y *ha-* (de *hado*). El cómputo silábico sería el siguiente:

sin-nin-gu-na-no-ti-cia-de-mi-ha-do = 11 síl. métr.

La última palabra, *hado,* está acentuada en la primera sílaba: *hádo.*

En estos cuatro fenómenos métricos que hemos señalado, se produce una clara jerarquización: por un lado, la sinalefa; por otro, los restantes (sinéresis, dié-

resis, hiato). El hecho obedece al distinto nivel de uso: mientras que la sinalefa es un fenómeno corriente y prácticamente constante en el habla (casi un hecho de norma lingüística), no lo son los otros fenómenos, constituyen una excepción.

3.4. Otros fenómenos métricos que afectan al cómputo silábico

En los poetas de hasta el Siglo de Oro y del Romanticismo se presentan algunos otros fenómenos métricos, hoy prácticamente en desuso, que afectan al número de sílabas del verso. Son de dos clases:

3.4.1. Los que suprimen una sílaba en la palabra; puede ocurrir:

1. *Aféresis:* al principio: *hora* por *ahora, cademias* por *academias*, etc.

Como el cueducto *quiebres de una fuente,*
puedes salir y entrar seguramente.

Tirso de Molina

2. *Síncopa:* en el medio: *desparecer* por *desaparecer, espirtu* por *espíritu*, etc.

Pastores los que fuerdes
allá por las majadas al otero,
si por ventura vierdes
a aquél que yo más quiero
decilde que adolezco, peno y muero.

San Juan de la Cruz

3. *Apócope:* al final: *sauz* por *sauce, do* por *donde*, etc.

Siquier *la muerte me lleva*

Romancero

3.4.2. Los que añaden una sílaba en la palabra; puede ser:

1. *Prótesis:* al principio: *arrecoger* por *recoger, alanzar* por *lanzar*, etc.

Así para poder ser amatado

Garcilaso de la Vega

2. *Epéntesis*: en medio: *Ingalaterra* por *Inglaterra, corónica* por *crónica*, etc.

Padre, la benedición

Cañizares

Pues si das en coronista

Tirso de Molina

3. *Paragoge:* al final: *felice* por *feliz, mare* por *mar*, etc.

Cuando te falte en ello el pece *raro*

Fernández de Andrada

Cuando Moriana pierde,
la mano le da a besare;
del placer qu'el moro toma
adormescido se cae.

Romancero

3.5. Clasificación de los versos según el número de sílabas

Según el número de sílabas, los versos pueden ser:

1. *Simples:* cuando constan de un solo verso.
2. *Compuestos:* cuando constan de dos versos.

A su vez, los *versos simples* pueden ser:

1. *Verso simple de arte menor:* cuando contienen, como máximo, ocho sílabas.

2. *Verso simple de arte mayor:* cuando contienen entre nueve y once sílabas, inclusive. A partir de las once sílabas el verso es compuesto.

Estas divisiones no son arbitrarias o caprichosas; responden a ciertas tendencias fonéticas del español: en nuestra lengua, cuando hablamos o leemos, el número de sílabas que emitimos entre dos pausas (*grupo fónico*) oscila normalmente entre las ocho y las once [2]. El *grupo fónico medio mínimo* es el de ocho sílabas; el *grupo fónico medio máximo* es el de once sílabas. Por ello, cuando el verso tiene más de once sílabas es un verso compuesto; y la distinción entre los dos tipos de grupos fónicos da origen a la división en versos de arte menor y mayor, respectivamente.

3.5.1. Versos simples de arte menor

Son los comprendidos entre las dos y las ocho sílabas. El verso monosílabo no existe porque su única sílaba sería forzosamente aguda.

Estos versos se caracterizan por su agilidad; son muy aptos para composiciones poéticas ligeras. De entre ellos, el octosílabo es el más empleado en la po sía narrativa popular.

3.5.1.1. *Bisílabo y trisílabo.*—Contienen dos y tres sílabas, respectivamente; son poco frecuentes en nuestra métrica. El bisílabo se utilizó únicamente en el Romanticismo, como elemento complementario, en composiciones polimétricas. El trisílabo aparece en el Neoclasicismo, y se utiliza en el Romanticismo, Modernismo y en la generación de 1927, bien independientemente o como forma auxiliar, combinado con otros versos.

[2] Decimos, normalmente; hay veces que por exigencias sintácticas este número es menor o mayor.

Ejemplo de bisílabos:

¿Viste
triste
sol?
¡Triste
como él,
sufro
mucho
yo!

Rubén Darío

El tercero y octavo versos (*sol* y *yo*) por ser oxítonos (v. § 1.5) se computan como bisílabos. El quinto verso es una anomalía en la estrofa: si no se realiza la sinalefa, es un tetrasílabo, por ser oxítono: *co-mo-él,* «3 sílabas + 1 tiempo métrico (por ser oxítono)» = 4 sílabas métricas. Si se realiza la sinalefa, es un trisílabo: *co-mo‿él,* «2 sílabas + 1 tiempo métrico» = 3 sílabas métricas.

Ejemplo de trisílabo:

Yo en una
doncella
mi estrella
miré...

Rubén Darío

Ejemplo de trisílabos y bisílabos:

Tal, dulce
suspira
la lira,
que hirió

en blando
concento
del viento
la voz,
leve,
breve,
son.

ESPRONCEDA

Los ocho primeros versos son trisílabos, y los tres últimos, bisílabos.

3.5.1.2. *Tetrasílabo.*—Consta de cuatro sílabas. Es más frecuente que los anteriores. Suele alternar con versos de ocho sílabas, formando los denominados *versos de pie quebrado,* muy utilizados por los poetas del siglo XV, aunque ya en la *Historia Troyana* (1270) en la profecía de Casandra hay estrofas con predominio del verso tetrasílabo:

¡Ay gentío
mal apreso,
de gran brío,
mas sin seso,
gentío de mala andanza!

Historia Troyana

La Gaya Ciencia lo utiliza con bastante regularidad. En el Neoclasicismo, alcanza amplia representación con las fábulas de IRIARTE. Es muy abundante en el Romanticismo. MANUEL MACHADO, en el Modernismo, lo utiliza en varias composiciones (*Otoño, Encajes, El viento,* etc.).

Tantas idas
y venidas,
tantas vueltas

y revueltas,
quiero amiga
que me diga:
¿son de alguna utilidad?

TOMÁS DE IRIARTE

En los dos ejemplos anteriores, los tetrasílabos se combinan con un octosílabo; sin embargo, en la composición *El viento,* de M. MACHADO, el único metro es el tetrasílabo:

De violines
fugitivos
ecos llegan...
Bandolines
ahora son.
... Y perfume
de jazmines,
y una risa...
Es el viento
quien lo trae...
goce sumo,
pasa, cae...
como humo
se desvae...
pensamiento
... ¡y es el viento!

MANUEL MACHADO

3.5.1.3. *Pentasílabo.*—Consta de cinco sílabas. Como verso independiente aparece hacia 1443, en una endecha que se cantaba en el Archipiélago canario por la muerte del sevillano GUILLÉN PERAZA:

Llorad las damas
si Dios os vala.
Guillén Peraza

quedó en la Palma,
la flor marchita
de la su cara.
No eres Palma,
eres retama,
eres ciprés
de triste rama,
eres desdicha,
desdicha mala.

Antes, se había usado combinado con otros versos. Como verso independiente, se emplea también en el Renacimiento, mucho en el Neoclasicismo, y con menor frecuencia en el Romanticismo, Modernismo y en la generación de 1927. En el Barroco se utilizó muy poco; esta época prestó muy poca atención a los versos menores de seis sílabas.

Blanca tortuga,
luna dormida,
¡qué lentamente
caminas!
Cerrando un párpado
de sombra, miras
cual arqueológica
pupila.

GARCÍA LORCA

(los versos cuarto y octavo son trisílabos).

Cuando el pentasílabo va acentuado en **primera y** cuarta sílabas, recibe el nombre de *adónico:*

Jamás el peso de la nube parda,
cuando amanezca en la elevada cumbre,
toque tus hombros, ni su mal granizo
hiera tus alas.

E. M. VILLEGAS

(los acentos del último verso son: *hiéra tus álas,* en primera y cuarta sílabas).

Dulce vecino de la verde selva,
huésped eterno del abril florido,
vital aliento de la madre Venus,
céfiro blando.

E. M. VILLEGAS

3.5.1.4. *Hexasílabo.*—De seis sílabas. Es muy frecuente en los romancillos, villancicos y endechas, solo o mezclado con versos más largos.

Ya el ARCIPRESTE DE HITA lo utilizó con regularidad en la *Serrana de Tablada* y en dos de sus cantigas de loores. Fue también el metro empleado en la serranilla de la Vaquera de la Finojosa, del MARQUÉS DE SANTILLANA. Como dice MARTIN DE RIQUER, «puede considerarse como el verso castellano más breve capaz de valor poético por sí solo» [3]. Es un metro constante en la historia de nuestra poesía, desde el mismo Mester de Juglaría. El Barroco lo sigue cultivando con un matiz más culto, menos popular que en épocas anteriores. Su empleo disminuye en el Romanticismo, y vuelve a desempeñar un papel importante, junto al heptasílabo, en la generación de 1927.

Un pastor, soldado,
las armas tomó,
dejando sus cabras
junto a Badajoz,
y a la su morena
que triste quedó,
así le decía
su imaginación:
«No me olvides, niña;
no me olvides, no...» **Romancillo**

[3] *Resumen de versificación,* pág. 14.

Moça tan fermosa
non vi en la frontera,
como una vaquera
de la Finojosa.
Faziendo la vía
del Calatraveño
a Sancta María,
vençido del sueño
por tierra fragosa
perdí la carrera,
do vi la vaquera
de la Finojosa.

MARQUÉS DE SANTILLANA

3.5.1.5. *Heptasílabo.*—Consta de siete sílabas. Se usa combinado con endecasílabos, formando silvas y liras.

Como verso regular hace su aparición en el siglo XII, en el *Auto de los Reyes Magos* y en la *Disputa del alma y el cuerpo*; posteriormente, decae su empleo, junto con el del alejandrino, y, después de haber estado desterrado de nuestra poesía durante más de dos siglos, reaparece en el Renacimiento como verso independiente, usado con mucha frecuencia en la seguidilla; la anacreóntica de GUTIERRE DE CETINA (anterior a 1554) marca el resurgimiento del heptasílabo:

De tus rubios cabellos,
Dórida ingrata mía,
hizo el amor la cuerda
para el arco homicida.
—Ahora verás si burlas
de mi poder, —decía,
y tomando una flecha
a mí la dirigía.

Yo le dije: —Muchacho,
arco y arpón retira;
con esas nuevas armas
¿quién hay que te resista?

Los poetas del Barroco, Góngora, Lope, etc., lo adoptan en la composición de sus romancillos [4].

¡Pobre barquilla mía
entre peñascos rota,
sin velas desvelada
y entre las olas sola!
¿Adónde vas perdida,
adónde, di, te engolfas,
que no hay deseos cuerdos
con esperanzas locas?

LOPE DE VEGA

Fue el verso más utilizado durante el Neoclasicismo (en odas, romances, letrillas, endechas, anacreónticas, etc.). Se cultivó también en el Romanticismo, y en el Modernismo, su empleo fue muy limitado. El nuevo florecimiento del heptasílabo se produce en la generación de 1927; veamos un ejemplo, en el romance *Mañana:*

Y la canción del agua
es una cosa eterna.
Es la savia entrañable
que madura los campos.
Es sangre de poetas
que dejaron sus almas
perderse en los senderos
de la Naturaleza.

[4] Los de LOPE DE VEGA recibieron el nombre de *barquillas,* tomado del primer verso del más famoso de ellos, que es el que transcribimos.

¡Qué armonías derrama
al brotar de la peña!
Se abandona a los hombres
con sus dulces cadencias.
La mañana está clara,
los hogares humean
y son los humos brazos
que levantan la niebla.

FEDERICO GARCÍA LORCA

Discreta y casta luna,
copudos y altos olmos,
paredes de su casa,
umbrales de su pórtico
callad, y que el secreto
no salga de vosotros.
Callad; que por mi parte
lo he olvidado todo.

G. A. BÉCQUER

3.5.1.6. *Octosílabo.*—Consta de ocho sílabas. Es el más importante de los versos de arte menor, y el más antiguo de la poesía española. Se ha cultivado desde los siglos XI y XII, en los que aparece como metro de alguna jarŷa mozárabe, hasta nuestros días, empleándolo tanto el anónimo cantar popular, como nuestros más grandes poetas.

Por constituir el grupo fónico mínimo se adecua perfectamente a nuestra lengua y constituye una constante métrica en la historia de nuestra lírica; es injusto, por ello, buscar su origen en los metros latinos o en la tradición galaica o provenzal. Es el verso por excelencia de nuestra poesía popular, de nuestros romances e incluso de nuestro teatro clásico.

He aquí un ejemplo de octosílabos en una jarŷa hispanohebrea:

Garid vos, ay yermanelas,
¿Com' contener e meu mali?
Sin el habib no vivreyu
ed volarei demandari [5]

En el Renacimiento, pese a la introducción del endecasílabo, se siguió cultivando este metro con mayor intensidad que en las épocas anteriores: los factores que contribuyeron a su expansión fueron: *a*) el desarrollo que alcanzó en aquel momento el teatro en verso; *b*) la difusión de los romances, que se empleaban tanto para desarrollar temas líricos, como históricos, novelescos o religiosos; *c*) el deseo, por parte de muchos autores, de demostrar las excelencias y la aptitud del verso de ocho sílabas para toda clase de temas, como reacción conservadora frente a la imitación creciente de las formas italianas.

Se sigue cultivando en el Barroco; entra en crisis en el Neoclasicismo; resurge en el Romanticismo, para seguir su cultivo hasta nuestros días, aunque limitado a redondillas, décimas y, sobre todo, romances.

Que por mayo era por mayo
cuando hace la calor,
cuando los trigos encañan
y están los campos en flor,
cuando canta la calandria
y responde el ruiseñor,
cuando los enamorados

---

5 *Decidme vos, ay hermanitas*
¿Cómo contener mi mal?
Sin el amigo no viviré
y volaré a buscarlo.

van a servir al amor;
sino yo, triste, cuitado,
que vivo en esta prisión;
que ni sé cuándo es de día
ni cuándo las noches son,
sino por una avecilla
que me cantaba al albor.
Matómela un ballestero:
¡Déle Dios mal galardón!

Romancero

Cuéntale al mundo tus dichas,
y no le cuentes tus penas,
que mejor es que te envidien
que no que te compadezcan.

Cantar popular

3.5.2. VERSOS SIMPLES DE ARTE MAYOR

Los versos simples de arte mayor son los comprendidos entre las nueve y las once sílabas.

3.5.2.1. *Eneasílabo.*—Consta de nueve sílabas. No es muy frecuente en español. Es un verso de tipo tradicional que se empleó principalmente como estribillo de canciones populares.

Existen muchos testimonios en el siglo XV, en poesías cantadas de carácter popular. En el Siglo de Oro, se emplea en estribillos y letras de baile, todo ello al margen de la canción culta. Con diversos tipos de acentuación, se utilizó mucho en el Neoclasicismo y Romanticismo.

En el Modernismo, alcanza su mayor lirismo con las composiciones de RUBÉN DARÍO *El clavicordio de la abuela* y *Juventud, divino tesoro*; de SALVADOR RUEDA, *Los insectos*; de SANTOS CHOCANO, en los romances indios, como *Quién sabe, señor*. Después de esta época, ya en el Postmodernismo, su uso decayó.

¡Juventud, divino tesoro,
que te vas para no volver!
Cuando quiero llorar no lloro...
y, a veces, lloro sin querer.
Plural ha sido la celeste
historia de mi corazón.
Era una dulce niña en este
mundo de duelo y de aflicción.
Miraba como el alba pura
sonreía como una flor.
Era su cabellera oscura
hecha de noche y de dolor...

RUBÉN DARÍO

3.5.2.2. *Decasílabo.*—Consta de diez sílabas. Es aún menos usado en español que el eneasílabo. Desde el siglo XIV se viene utilizando muy escasamente en combinación con otros versos. En el Barroco, se emplea algo más, y adquiere propia individualidad en las composiciones de SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ y de otros poetas contemporáneos suyos, y, sobre todo, en estribillos de tipo popular. Los poetas del Romanticismo consolidan este metro y lo emplean para tratar con él todo tipo de motivos. A partir del Modernismo decae su uso[6].

Del salón en el ángulo oscuro,
de su dueño, tal vez olvidada,
silenciosa y cubierta de polvo
veíase el arpa.

G. A. BÉCQUER

[6] Es necesario observar que el decasílabo ha sido también usado, casi desde sus orígenes, como verso compuesto de dos pentasílabos.

El decasílabo exige, normalmente, acentos en tercera, sexta y novena sílabas.

3.5.2.3. *Endecasílabo.*—Consta de once sílabas. Se utilizó en francés, provenzal e italiano desde la más remota antigüedad. En España, apareció con los primeros trovadores catalanes y gallegos; sólo mucho más tarde surgió en Castilla con los dísticos de D. JUAN MANUEL en el *Conde Lucanor*, aunque ALFONSO X EL SABIO lo usó en muchas de sus poesías gallegas.

En el siglo XV, FRANCISCO IMPERIAL y el MARQUÉS DE SANTILLANA trataron de adaptar al español el endecasílabo italiano. El último compuso la primera colección de sonetos en endecasílabos, totalmente elaborados, a la manera petrarquista: fueron sus famosos cuarenta y dos *Sonetos fechos al itálico modo:*

Quando yo veo la gentil criàtura
quel çielo, acorde con naturaleza,
formaron, loo mi buena ventura,
el punto e ora que tanta belleça
me demostraron, e su fermosura
ca solo de loar es la pureça;
mas luego torno con egual tristura
e plango e quexome de su crueça.
Ca non fue tanta la del mal Thereo,
nin fizo la de Achilla e de Photino,
falsos ministros de ti, Tholomeo.
Asy que lloro mi serviçio indino
e la mi loca fiebre, pues que veo
e me fallo cansado e peregrino.

MARQUÉS DE SANTILLANA

Los continuos contactos mantenidos entre España e Italia durante el Renacimiento, dieron lugar a un intenso intercambio cultural, y, como consecuencia de ello, la influencia italiana se dejó pronto sentir en España.

El endecasílabo había sido utilizado antes escasa y tímidamente; pero a partir de este momento, con la introducción del modelo italiano, va a ser el metro constante y más representativo de nuestra métrica. Si antes se habían utilizado prácticamente todos los versos de arte menor y mayor, menos el endecasílabo, era debido a que no se había reparado casi en él y, por lo tanto, no había encontrado su adecuación perfecta. En cuanto el modelo italiano se hace presente, el metro de once sílabas se adapta en seguida como verso culto [7].

El año 1526 coinciden en Granada el embajador de Venecia, ANDREA NAVAGERO y el poeta barcelonés JUAN BOSCÁN DE ALMOGÁVER. En la conversación que ambos sostienen, el embajador veneciano convence a BOSCÁN para que se incorpore a la poesía española tanto la métrica como los géneros más sobresalientes de la italiana. De todo ello nos da cuenta JUAN BOSCÁN en la dedicatoria de sus obras a la DUQUESA DE SOMA. Dice el poeta español, después de referirse a las poesías de tipo tradicional contenidas en el primer libro de sus obras:

> *«Este segundo libro terná otras cosas hechas al modo italiano, las cuales serán sonetos y canciones, que las trovas desta arte así han sido llamadas siempre. La manera déstas es más grave y de más artificio, y, si no me equivoco, mucho mejor que la de las otras. Mas todavía, no embargante esto, cuando quise probar a hacellas no dejé de entender que tuviera en esto mu-*

[7] Recordemos también cómo su estructura coincide perfectamente con el grupo fónico máximo.

chos reprehensores; porque la cosa era nueva en nuestra España, y los nombres también nuevos, a lo menos muchos dellos, y en tanta novedad era imposible no temer con causa y aun sin ella. Cuanto más que, luego en poniendo las manos en esto, topé con hombres que me cansaron... Los unos se quejaban que en las trovas desta arte los consonantes no andaban tan descubiertos ni sonaban tanto como en las castellanas; otros decían que este verso no sabían si era verso o si era prosa; otros argüían diciendo que esto primeramente había de ser para mujeres, ya que ellas no curaban de cosas de substancia sino del son de las palabras y de la dulzura del consonante... Estando un día en Granada con el Navagero —el cual, por haber sido varón tan celebrado en nuestros días he querido aquí nombralle a Vuestra Señoría—, tratando con él en cosas de ingenio, y esencialmente en las variedades de muchas lenguas, me dijo por qué no probaba en lengua castellana sonetos y otras artes de trovas usadas por los buenos autores de Italia; y no solamente me lo dijo así livianamente, más aún me rogó que lo hiciese. Partíme pocos días después para mi casa, y con la largueza y soledad del camino, discurriendo por diversas cosas, fuí a dar muchas veces en lo que el Navagero me había dicho; y así comencé a tentar este género de verso... Mas esto no bastara a hacerme pasar muy adelante si Garcilaso, con su juicio, el cual no solamente en mi opinión mas en la del todo el mundo ha sido tenido por regla cierta, no me confirmara en esta mi demanda; y así alabándome muchas veces este mi propósito, y acabándomele de

probar con su ejemplo —porque quiso él también llevar este camino—, al cabo me hizo ocupar mis ratos ociosos en esto más fundadamente.»

BOSCÁN fue el primer innovador, alentado constantemente por su amigo GARCILASO DE LA VEGA; éste incorporó muy pronto a su vena lírica el estilo italiano y demostró cómo aquellos metros y géneros que no tenían equivalente en nuestra versificación se podían utilizar con la misma belleza de la versificación de origen. La misma adecuación harían los poetas franceses de la Pléyade y FRANCISCO SÁ DE MIRANDA en la poesía portuguesa. En España, el ejemplo dado por BOSCÁN y GARCILASO fue muy pronto seguido por otros poetas, entre los que cabe destacar a DON DIEGO HURTADO DE MENDOZA y a HERNANDO DE ACUÑA. Pero esta innovación no consistía solamente en la introducción de un verso no usado en nuestra métrica, sino en la de todos los elementos de un estilo nuevo: si BOSCÁN escribía sonetos con endecasílabos a la italiana, y abría camino a la canción renacentista, a la octava rima, al terceto y al verso suelto, GARCILASO DE LA VEGA adaptaba también unas nuevas estrofas que se llamarían posteriormente *liras*.

Sin embargo, no todos los poetas de la época, como declara el mismo BOSCÁN, veían con buenos ojos la adaptación de un metro extranjero; luchaban contra él y defendían los versos que representaban la tradición métrica del siglo XV. De entre todos, hay que destacar a CRISTÓBAL DE CASTILLEJO, magnífico poeta que escribió una *Represión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano* [8]. Según MARTÍN

[8] Como dice NAVARRO TOMÁS, «el endecasílabo no dejó de ser considerado como metro extranjero hasta que se

DE RIQUER, la lucha «quedó reducida a unos poetas tradicionalistas que vieron con desagrado la importación de un verso extranjero, seguramente sólo por el hecho de serlo. Incapaz el verso de arte mayor de adquirir flexibilidad y dulzura para la expresión lírica renacentista, y siendo demasiado vivaz el octosílabo castellano, era preciso incorporar a la poesía española la métrica italiana» [9].

Cuatro son los tipos endecasilábicos más importantes que se utilizan en esta época y posteriormente:

1. el *endecasílabo enfático*, con acentos obligatorios en primera y sexta sílabas:

No pierda más quien ha tanto perdido;
Bástete, amor, lo que ha por mí pasado;
válgame agora haber jamás probado
a defenderme de lo que has querido.

GARCILASO DE LA VEGA

2. el *endecasílabo heroico*, con acentos en segunda y sexta sílabas:

A Dafne ya los brazos le crecían,
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que al oro escurecían.

GARCILASO DE LA VEGA

borró el recuerdo del verso de arte mayor y de las coplas reales castellanas y de pie quebrado que representaban la tradición métrica del siglo XV» (*Métrica española*, p. 175).

[9] *Resumen de versificación*, p. 48.

3. el *endecasílabo melódico*, con acentos obligatorios en tercera y sexta sílabas:

A la entrada de un valle, en un desierto,
do nadie atravesaba ni se vía,
vi que con estrañeza un can hacía
estremos de dolor con desconcierto;

GARCILASO DE LA VEGA

4. el *endecasílabo sáfico*, con acentos obligatorios en la cuarta sílaba y en la sexta u octava:

¡Oh miserable estado, oh mal tamaño!
¡Que con lloralla cresca cada día
la causa y la razón por que lloraba!

GARCILASO DE LA VEGA

A partir de entonces, todas las épocas de la historia de nuestra lírica han utilizado el endecasílabo en las más variadas estrofas [10].

3.5.3. VERSOS COMPUESTOS

A partir de las doce sílabas, inclusive, los versos son compuestos, es decir, formados por dos versos simples, separados por una *cesura* (v. § 4.1.1).

Las condiciones exigidas por un verso compuesto son:

1. La cesura o pausa que divide los dos versos integrantes impide la sinalefa.

2. En el primer verso simple se realiza el cómputo silábico según la posición del acento en las últimas tres

[10] También se ha utilizado en castellano desde el siglo XIV un tipo de endecasílabo, denominado de *gaita gallega*, que se caracteriza por su acentuación en primera, cuarta y séptima sílabas.

sílabas, del mismo modo que si fuese un verso simple normal (v. § 1.5).

3. La cesura tiene una duración menor que la pausa versal (v. § 4.1.1).

4. El tono en el verso compuesto se desliza a menor frecuencia que en el verso simple (v. § 4.2).

Veamos un ejemplo:

—¡Oh, Reyes! —les dice— Yo soy una niña
que oyó a los vecinos pastores cantar.
Y desde la próxima florida campiña
miró vuestro regio cortejo pasar.

RUBÉN DARÍO

Cada dodecasílabo de esta estrofa está formado por dos hexasílabos:

—¡Oh, Reyes! —les dice— / Yo soy
[una niña (6 + 6)
que oyó a los vecinos / pastores cantar. (6 + 6)
Y desde la próxima / florida campiña (6 + 6)
miró vuestro regio / cortejo pasar. (6 + 6)

En el primer dodecasílabo coinciden las sílabas fonológicas con las sílabas métricas. El segundo dodecasílabo presenta las siguientes peculiaridades: el primer hexasílabo tiene dos sinalefas y cuatro sílabas fonológicas: total, seis sílabas métricas; el segundo hexasílabo posee cinco sílabas fonológicas, pero como es oxítono (*cantár*) hay que contar un tiempo métrico más; total, seis sílabas métricas.

En el tercer dodecasílabo tenemos: siete sílabas fonológicas en el primer hexasílabo, pero como *próxima* es una palabra proparoxítona, las dos últimas sílabas fonológicas equivalen a una sola sílaba métrica; por lo tanto, seis sílabas métricas. El segundo hexasílabo no plantea problemas.

Y por último, el segundo hexasílabo del último verso, es también oxítono, por lo que habrá que contar una sílaba más.

Veamos otra estrofa constituida por versos compuestos de dos heptasílabos (7 + 7):

Por casco sus cabellos, su pecho por coraza,
pudiera tal guerrero, de Arauco en la región,
lancero de los bosques, Nemrod que todo caza,
desjarretar un toro, o estrangular un león.

RUBÉN DARÍO

El último verso presenta la cesura después de *toro*:

desjarretar un toro, / o estrangular un león.

La sinalefa *toro o* que se produciría en un verso simple, aquí no se realiza por mor de la cesura [11].

Los tipos más importantes de verso compuesto son [12]:

---

[11] El segundo heptasílabo de este mismo verso es interesante desde el punto de vista métrico: 1.º) Hay una sinalefa en *o‿e*strangular; 2.º) Sinéresis en *león*, es decir, una sílaba en lugar de dos (*le-ón*), como sería normativamente; 3.º) Por ser oxítono, se cuenta una sílaba más: *o‿es-tran-gu-lar-un-león* + 1 sílaba = 7 sílabas métricas.

[12] El decasílabo se ha utilizado a veces como verso compuesto de dos pentasílabos («5 + 5»), como en la *Rima XV* de G. A. BÉCQUER:

Cendal flotante de leve bruma,
rizada cinta de blanca espuma,
rumor sonoro
de arpa de oro,
beso del aura, onda de luz,
eso eres tú.
¡Tú, sombra aérea, que cuantas veces
voy a tocarte, te desvaneces
como la llama, como el sonido,

3.5.3.1. *Dodecasílabo.*—Consta de doce sílabas «6 + 6» o «7 + 5». Es el metro solemne de los poetas de los siglos XIV y XV. Se le denominó *Verso de arte mayor*, y alcanzó gran prestigio por haberlo utilizado JUAN DE MENA en su *Laberinto de Fortuuna*:

Volviendo los ojos a do me mandaua,
vi más dentro muy grandes tres ruedas,
las dos eran firmes ynmotas e quedas,
mas la de en medio boltar no cessaua;
e vi que debaxo de todas estaua
cayda por tierra gente ynfinita,
que auía en la frente cada cual escrita
el nombre e la suerte por donde pasaua.

JUAN DE MENA

He aquí una estrofa de dodecasílabos formados por hexasílabos:

Adiós para siempre la fuente sonora,
del parque dormido eterna cantora.
Adiós para siempre; tu monotonía,
fuente, es más amarga que la pena mía.

ANTONIO MACHADO

Véase un ejemplo de estrofa de dodecasílabos constituidos por heptasílabos y pentasílabos:

Ven, reina de los besos, flor de la orgía,
amante sin amores, sonrisa loca...

---

como la niebla, como el gemido
del lago azul!

La intención de construir el poeta estos decasílabos compuestos puede comprobarse en el séptimo verso, donde el primer hemistiquio (*¡Tú, sombra aérea!*, es proparoxítono, contándose las dos últimas sílabas fonológicas (*re-a*), como una sola sílaba métrica : Tú-som-bra‿a-é-re-a = 7 sílabas fonológicas ; — 1 sinalefa y — 1 sílaba, por ser proparoxítona = 5 sílabas métricas.

Ven, que yo sé la pena de tu alegría
y el rezo de amargura que hay en tu boca.

MANUEL MACHADO

3.5.3.2. *Alejandrino.*—Consta de catorce sílabas. Es un verso de gran importancia en nuestra métrica. Muy utilizado en el siglo XIII por los poetas del Mester de Clerecía, desaparece prácticamente a partir del siglo XV, para resurgir espléndidamente en el XIX, con el romanticismo. Los poetas modernos lo han utilizado con gran maestría y belleza, sustituyendo a otros metros, como el endecasílabo, en la confección de sonetos. El nombre de alejandrino se debe a que fue en este metro en el que se compuso el *Roman d'Alexandre* de LAMBERT LE TORS y ALEXANDRE DE BERNEY, en la segunda mitad del siglo XII, y fuente de nuestro *Libro de Alexandre*.

Desenparó su casa e quanto que avia,
non disso a ninguno lo que facer querria,
fue pora la eglesia del logar do seya,
plorando de los oios quanto mas se podia.

GONZALO DE BERCEO

Su verso es dulce y grave; monótonas hileras
de chopos invernales en donde nada brilla;
renglones como surcos en pardas sementeras,
y lejos, las montañas azules de Castilla.

ANTONIO MACHADO

3.5.3.3. VERSOS DE MÁS DE CATORCE SÍLABAS.—Aunque existen, raramente se han empleado en nuestra métrica los versos de quince, dieciséis y hasta veinte sílabas.

3.5.3.3.1. *Pentadecasílabo.*—Consta de quince sílabas:

¿Del cíclope al golpe qué pueden las risas de Grecia?
¿Qué pueden las gracias, si Herakles agita su crin?

RUBÉN DARÍO

3.5.3.3.2. *Hexadecasílabo.*—Consta de dieciséis sílabas:

Decidido las montañas el resuelto tren perfora
el redoble acompasado de su marcha monofónica.

SALVADOR RUEDA

3.5.3.3.3. *Heptadecasílabo.*—Consta de diecisiete sílabas:

Dios salve al rey del verso, que con su canto de
[bronce impera
y habla la fabulosa lengua del pájaro y de la fiera:
varón de fuertes bíceps, pecho velludo, frente altanera,
que desdobla en la India las cuatro rayas de su ban-
[dera.

JOSÉ SANTOS CHOCANO

3.5.3.3.4. *Octodecasílabo.*—Consta de dieciocho sílabas:

Bajo de las tumbas que recios azotan granizos y vien-
[tos,
sobre las montañas de cumbres altivas y toscos ci-
[mientos,
y en mares, y abismos, y rojos volcanes de luz que
[serpea,
feroz terremoto retiembla y se agita cual sorda marea.

SALVADOR RUEDA

3.5.3.3.5. *Eneadecasílabo.*—Consta de dicinueve sílabas:

Los tristes gajos del sauce lloran temblando su inmor-
[tal rocío
como estrofas de Prudhomme lloran las ondas, cínga-
[ras del río...
Parece un gran lirio la nívea cabeza del viejo Patriarca.

J. HERRERA REISSIG

4. PAUSA. TONO. ENCABALGAMIENTO

4.1. PAUSA

La emisión de cada grupo fónico requiere un descanso más o menos largo a su final, que llamamos *pausa*. Esta pausa puede estar motivada: 1. Por la necesidad fisiológica de respirar (no hay voz sin aire); 2. Por razones sintácticas: fin de oración, hipérbaton, vocativo intercalado, oración adjetiva explicativa, ciertos tipos de subordinaciones oracionales, etc. Lo ideal es que ambas causas se produzcan al mismo tiempo; cuanto más aunadas vayan, tanto más perfecto será el verso.

4.1.1. CLASES DE PAUSAS

Los tipos de pausa son:

1. *La pausa estrófica*, que se produce al final de cada estrofa; es obligada.
2. La *pausa versal*, que se produce al final de cada verso; es obligada.
3. La *pausa interna*, que se produce en el interior de un verso; no es obligada: puede existir o no. Si existe, el verso se denomina *verso pausado*; si no existe, *verso impausado*. La pausa interna, a diferencia de las otras dos, permite la sinalefa.

Dejad que a voces / diga el bien que pierdo, //
si con mi llanto / a lástima os provoco; //
y permitidme hacer cosas de loco, //
que parezco muy mal, / amante y cuerdo. ///

La red que rompo / y la prisión que muerdo, //
y el tirano rigor que adoro y toco, //
para mostrar mi pena / son muy poco, //
si por mi mal / de lo que fui me acuerdo. ///

FRANCISCO DE QUEVEDO

En las dos estrofas transcritas más arriba hemos señalado con / la pausa interna; con // la pausa versal, y con /// la pausa estrófica.

La pausa interna del segundo y quinto versos no rompen las sinalefas *llanto a, rompo y,* de los versos correspondientes.

4. La *cesura* es una pausa versal que se produce en el interior del verso compuesto, y lo divide en dos *hemistiquios* iguales (*isostiquios,* «7 + 7», por ejemplo) o desiguales (*heterostiquios* «7 + 5», por ejemplo).

La cesura requiere ciertas condiciones:

1.ª Darse en verso compuesto.

2.ª Como realmente es pausa versal, impide la sinalefa.

3.ª Por la misma razón, si el primer hemistiquio es oxítono, se computará una sílaba métrica más; si es proparoxítono, las dos últimas sílabas equivaldrán a una sola métrica:

Lanzóse el fiero bruto // con ímpetu salvaje, //
ganando a saltos locos // la tierra desigual, //
salvando de los brezos // el áspero ramaje //
a riesgo de la vida // de su jinete real. //

JOSÉ ZORRILLA

La estrofa anterior está formada por cuatro alejandrinos; cada uno de ellos, tiene una cesura que los divide en dos hemistiquios iguales.

4.2. TONO

El tono es el responsable del comportamiento melódico de cada verso en particular, y de la estrofa en general. Sus variaciones dependen:

1.º De la longitud del grupo fónico: cuanto más largo sea éste, tanto más bajo será el tono, y viceversa. De ahí que el endecasílabo impausado (el grupo fónico medio máximo) tenga un tono más bajo que el octosílabo y resulte, por lo tanto, más solemne, más ceremonioso; el hexasílabo, el heptasílabo y el octosílabo, por ser grupos fónicos menores, tienen un tono más alto, lo que les hace idóneos para composiciones más populares, más ágiles y vivas.

2.º Del tipo de pausa que siga a la terminación del grupo fónico: cuanto más larga sea la pausa, tanto más bajo será el final del tono; por ello, ante la pausa estrófica, la más larga, es cuando desciende más el tono, y muy poco ante la pausa interna.

3.º Del significado del grupo fónico: evidentemente, si el enunciado es una afirmación, el tono descenderá; si es una interrogación, ascenderá, al menos que lleve una partícula interrogativa, en cuyo caso, para evitar reduplicaciones, el tono desciende; si hay duda, el tono terminará en suspensión.

Si en el interior del verso se dan finales de grupo fónico, habrá que señalar estas terminaciones tonales, y donde forzosamente habrá que marcarlas es al final de cada verso, teniendo en cuenta que la inflexión final del tono siempre se produce a partir de la última vocal acentuada.

Lope quedó, ↓ *que es el que vive agora,* ↓
¿No estudia Lope? ↑ *¿Qué queréis que os diga,* ↓
si él me dice que Marte le enamora? ↓

LOPE DE VEGA

4.3. ENCABALGAMIENTO

El encabalgamiento es un desajuste que se produce en la estrofa cuando una pausa versal no coincide con una pausa morfosintáctica [1].

Ya nos hemos referido antes al hecho de que cada verso requiere forzosamente una pausa; sin embargo, puede suceder que por razones morfosintácticas la realización de esa pausa obligada resulte violenta.

Si efectivamente el encabalgamiento es un desacuerdo entre el metro y la sintaxis, debemos basarnos en ésta para concretar los casos en que el fenómeno pueda realizarse.

Hay ciertas partes de la oración que se presentan estrechamente unidas en el enunciado: cuando hablamos o leemos, nunca hacemos pausa entre ellas. Denominamos *sirremas* la agrupación de estas partes que no permiten una pausa en su interior.

En español, los sirremas son los siguientes:

1. Sustantivo + adjetivo: «el *perro blanco*».
2. Sustantivo + complemento determinativo: «el *libro de Luis*».
3. Verbo + adverbio: «Juan *come bien*».
4. Pronombre átono, preposición, conjunción y artículo + el elemento que introducen: «*el perro* va *por allí*».
5. Tiempos compuestos de los verbos y perífrasis verbales: «*ha llovido* mucho», «no *dejamos de ser* nosotros mismos».
6. Palabras con preposición: «*salir de* paseo», «*salir con* Juan».

[1] Para el encabalgamiento, véase ANTONIO QUILIS: *La estructura del encabalgamiento en la métrica española*, Madrid, C. S. I. C., Anejo LXXVII, de la *Revista de Filología Española*, 1964.

7. Las oraciones adjetivas especificativas, que precisamente se oponen a las explicativas por ausencia de pausa en las primeras y presencia de pausa en las segundas: «*Los alumnos que viven lejos* llegan tarde», frente a «Los *alumnos, que viven lejos,* llegan tarde».

Este desajuste entre el metro y la sintaxis produce un efecto anormal en la estructura estrófica; y esta anormalidad es precisamente la característica constante que preside el fenómeno del encabalgamiento.

La no coincidencia entre la estructura morfosintáctica de la frase o de parte de ella, y la estructura del verso, tiene dos facetas, ambas anómalas.

Supongamos una estrofa como

¡Oh desmayo dichoso!
¡Oh muerte que das vida! ¡Oh dulce olvido!
¡Durase en tu reposo
sin ser restituido
jamás *a aqueste bajo y vil sentido!*

FRAY LUIS DE LEÓN

en la que se produce un encabalgamiento entre los versos cuarto y quinto: *sin ser restituido* + *jamás. Ser restituido jamás* forma un sirrema del tipo «verbo + adverbio». El dilema que se presenta es el siguiente:

a) si respetamos la pausa versal, obligatoria, introducimos esta pausa entre unos elementos sintácticamente impausados, lo que representa una anomalía:

¡Oh desmayo dichoso! //
¡Oh muerte que das vida! / ¡Oh dulce olvido! //
¡Durase en tu reposo //
sin ser restituido //
jamás a aqueste bajo y vil sentido! ///

b) si mantenemos la condición impausada del sirrema, no hacemos la pausa versal obligatoria, lo que también representa una anomalía:

¡Oh desmayo dichoso! //
¡Oh muerte que das vida! / ¡Oh dulce olvido! //
¡Durase en tu reposo //
sin ser restituido
jamás a aqueste bajo y vil sentido! ///

Es decir, en cualquiera de los casos se produce un hecho anormal, y esta anormalidad es el origen del encabalgamiento, que, utilizado con destreza, posee un alto valor expresivo.

4.3.1. Verso encabalgante y verso encabalgado

Como el encabalgamiento consiste en la escansión de un lexema, de un sirrema o de una oración especificativa entre dos versos, creemos necesario hacer la distinción entre *verso encabalgante,* que es en el que se inicia el encabalgamiento y *verso encabalgado,* que es donde termina; en los versos

¿Quién me dijera, cuando en las passadas
horas *en tanto bien por vos me vía...*

Garcilaso de la Vega

el primero (*¿Quién me dijera, cuando en las passadas*) es el verso encabalgante, y el segundo (*horas en tanto bien por vos me vía*) el encabalgado.

4.3.2. Clases de encabalgamiento

4.3.2.1. En cuanto al tipo de verso en el que se produce, puede ser:

4.3.2.1.1. *Encabalgamiento versal.*—El que coincide con la pausa final (pausa versal) del verso simple:

Pues ya de ti no puedo defenderme,
yo tornaré a mi cuento cuando hayas
prometido *una gracia concederme.*

Garcilaso de la Vega

4.3.2.1.2. *Encabalgamiento medial.*—El que coincide con la cesura, en un verso compuesto:

El monstruo expresa un ansia del corazón *del Orbe,*
en el Centauro el bruto la vida humana absorbe
el sátiro es la selva sagrada *y la lujuria* [2].

Rubén Darío

4.3.2.2. En cuanto a la unidad que escinde, puede ser:

4.3.2.2.1. *Encabalgamiento léxico.*—Cuando la pausa versal divide una palabra:

Y mientras miserable-
mente *se están los otros abrasando*
con sed insaciable
del no durable mando,
tendido yo a la sombra esté cantando.

Fray Luis de León

Todos miran
al cielo, abriendo inmensa-
mente *los ojos, olvidados*
de la tarde...

Juan Ramón Jiménez

---

[2] El verso es un dodecasílabo, cuya cesura se encuentra después de *selva*: «el sátiro es la selva/sagrada y la lujuria», incidiendo, como se ve, en el interior de un sirrema.

Pesado buey, tú evocas la dulce madrugada
que llamaba a la ordeña de la vaca lechera,
cuando era mi existencia toda blanca y rosada,
y tú paloma arrulladora *y motañera,*[3]
significas en mi primavera pasada
todo lo que hay en la divina Primavera.

RUBÉN DARÍO

4.3.2.2.2. *Encabalgamieto sirremático.*—Cuando la pausa incide en el interior de un sirrema.

Sirrema formado por «sustantivo + adjetivo»:

¡Qué descansada vida
la del que huye el mundanal ruïdo,
y sigue la escondida
senda, *por donde han ido*
los pocos sabios que en el mundo han sido!

FRAY LUIS DE LEÓN

El sol de la caliente llanura *vinariega*[4]
quemó su piel, mas guarda frescura en la bodega
su corazón: devota, sabe rezar con fe
para que Dios nos libre de cuanto no se ve

ANTONIO MACHADO

Sirrema formado por «sustantivo + complemento determinativo»:

Yo voy soñando caminos
de la tarde. *¡Las colinas*

---

[3] La cesura se encuentra en el interior de la palabra *arrulladora*: «y tú paloma arru-/lladora y montañera». El primer hemistiquio es heptasílabo: hay que tener en cuenta que cuando la cesura divide una palabra, su primera mitad cobra acento propio sobre su última sílaba, convirtiéndose en un hemistiquio oxítono: «y-tu-pa-lo-ma‿a-rrú + 1 sílaba» = 7 sílabas métricas.

[4] «El sol de la caliente / llanura vinariega»; cesura entre el adjetivo y el sustantivo de un sirrema.

doradas, los verdes pinos,
las polvorientas encinas!...

ANTONIO MACHADO

Brumas septentrionales nos llenan de tristezas,
se mueren nuestras rosas, se agostan nuestras palmas,
casi no hay ilusiones para nuestras cabezas
y somos los mendigos de nuestras pobres almas[5].

RUBÉN DARÍO

Sirrema formado por «verbo + adverbio»:

¿Y tú, desta mi vida ya olvidada,
sin mostrar un pequeño sentimiento
de que por tí Salicio triste muera,
dejas llevar, desconocida, al viento
el amor y la fe que ser guardada
eternamente *solo a mi debiera?*

GARCILASO DE LA VEGA

Maravillosamente danzaba. *Los diamantes*[6]
negros de sus pupilas vertían un destello;
era bello su rostro, era un rostro tan bello
como el de las gitanas de don Miguel de Cervantes.

RUBÉN DARÍO

etc.

4.3.2.2.3. *Encabalgamiento oracional.*—Cuando la pausa se encuentra situada después del antecedente, en una oración adjetiva especificativa:

Descolorida estaba como rosa
que ha sido *fuera de sazón cogida,*

---

[5] «y somos los mendigos / de nuestras pobres almas»; cesura entre el sustantivo y el complemento determinativo.

[6] «Maravillosamente / danzaba. Los diamantes»; cesura entre el adverbio y el verbo.

y el ánima, los ojos ya volviendo,
de su hermosa carne despidiendo...

GARCILASO DE LA VEGA

Faltos del alimento que dan *las grandes cosas* [7]
¿Qué haremos los poetas sino buscar tus lagos?
A falta de laureles son muy dulces las rosas,
y a falta de victorias busquemos los halagos.

RUBÉN DARÍO

4.3.2.3. En cuanto a la longitud del verso encabalgado, puede ser:

4.3.2.3.1. *Encabalgamiento abrupto.* — Cuando la fluidez del verso encabalgante se detiene antes de la quinta sílaba del encabalgado, esto es, se hace pausa antes de esa sílaba:

Mas luego vuelve en sí el engañado
ánimo, *y conociendo el desatino,*
la rienda suelta largamente al lloro.

FRAY LUIS DE LEÓN

Mejores sean por vos los que eran buenos
guzmanes, *y la cumbre desdeñosa*
os muestre a su pesar campos serenos.

Epístola moral a Fabio

4.3.2.3.2. *Encabalgamiento suave.*—Cuando el verso encabalgante continúa fluyendo sobre el encabalgado hasta las sílabas quinta o sexta o hasta el final del verso, suponiendo que, por motivos sintácticos, esté

[7] «Faltos del alimento / que dan las grandes cosas» ; cesura antes del relativo de una oración adjetiva especificativa.

tan perfectamente encadenado que no podamos detenernos antes:

Dexémosla pasar como a la fiera
corriente del gran Betis, *cuando airado*
dilata hasta los montes su ribera.

Epístola moral a Fabio

Del mayor infanzón de aquella pura
república de grandes hombres *era*
una vaca sustento y armadura...

FRANCISCO DE QUEVEDO

Acústicamente, existe una diferencia notable entre ambos tipos de encabalgamiento basada en el comportamiento tonal: en el encabalgamiento suave, como el grupo fónico es más largo, el tono desciende suave y lentamente (fig. 1: esquema figurado del descenso de tono en un encalbagamiento suave), mientras que en el abrupto se manifiesta una caída rápida del tono

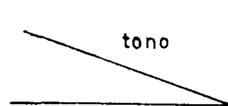


Fig 1



Fig 2

por ser el grupo fónico más corto (fig. 2: esquema figurado del descenso del tono en un encabalgamiento abrupto).

4.3.3. ENCABALGAMIENTO Y RIMA

La pausa y la rima constituyen el marco métrico del verso. Como con el encabalgamiento lo que sucede es que se anula la pausa versal, en la gran mayoría de los casos, ésta ya no sigue ejerciendo el oficio de

compuerta cerrada al final del verso; pero, como un hito que señala ese mismo lugar, permanece otro recurso, la rima, cuya misión es la de relevar en sus funciones a la pausa versal: la sensación de unidad que lleva implícito todo verso pausado queda rota al suprimir la pausa, pero momentáneamente, porque al volver a sonar en nuestro oído la segunda rima, el recuerdo de la primera, todavía reciente, resucita en nosotros, y tanto más sensible será el encabalgamiento cuanto más perfecta sea la rima y el final del verso.

4.3.4. BRAQUISTIQUIO

El braquistiquio o hemistiquio corto, es la estructuración pausal más breve del verso castellano; no llega a cuatro tiempos. El braquistiquio es de un gran efecto expresivo dentro de nuestras formas de elocución; es un corte, una pausa breve, que, como tal, ya supone el interés del poeta por poner alguna cosa de relieve. Además, el braquistiquio no supone encabalgamiento; se puede producir el braquistiquio en el encabalgamiento, y dar origen a lo que antes hemos denominado encabalgamiento abrupto, pero también puede darse y de hecho se da muy a menudo, de forma completamente autónoma.

Veamos algunos ejemplos:

Las enseñas grecianas, las banderas
del senado y romana monarquía
murieron, *y pasaron sus carreras.*

Epístola moral a Fabio

Las hojas que en las altas selvas vimos
cayeron, *y nosotros a porfía*
en nuestro engaño inmóviles vivimos.

Epístola moral a Fabio

En los versos transcritos las palabras subrayadas quedan entre dos pausas, separadas del resto de la composición: por un lado, una pausa versal las separa del verso anterior; por otro, una pausa interna, más breve, marca una pequeña separación dentro del verso en que deben ir enclavadas. Y estas pausas son las que ponen de relieve el braquistiquio. Leeríamos así los versos señalados:

Las enseñas grecianas / las banderas
del senado / y romana monarquía //
murieron / y pasaron sus carreras. ///
Las hojas que en las altas selvas vimos //
cayeron / y nosotros a porfía //
en nuestro engaño inmóviles vivimos. ///

El braquistiquio, como ya hemos anotado, es una forma de potenciación estilística de ciertas palabras, potenciación basada también en el comportamiento tonal: al ser el braquistiquio un grupo fónico muy corto, entre dos pausas, el nivel del tono es superior al del resto del verso, poniéndose, de este modo, de relieve. Este braquistiquio también puede estar situado al final del verso, produciendo análogos efectos:

La mala yerba al trigo ahoga, y nace
en lugar suyo la infelice avena.

GARCILASO DE LA VEGA

Corres sereno y majestuoso, y luego
en ásperos peñascos quebrantado,
te abalanzas violento, arrebatado
como el destino irresistible y cierto.

HEREDIA

Ambos braquistiquios quedan aislados entre dos pausas: antes, la pausa intermedia; después, la pausa versal.

II

LA ESTROFA

5. LA ESTROFA

5.0. Un verso aislado no es realmente nada, ni siquiera un verso: es una sentencia o un enunciado de cualquier tipo. Para que un verso pueda ser considerado como tal, tiene que estar con otro u otros versos, en función de una unidad superior a ellos mismos que llamamos *estrofa*.

5.1. PROPIEDADES DE LA ESTROFA

Una estrofa tiene que reunir una serie de condiciones determinadas; debe poseer:

5.1.1. *Un axis rítmico* [1].—En los capítulos precedentes hemos visto cómo ciertos elementos que son los factores más importantes del verso, se integran y acumulan en una de sus partes:

a) el *acento* de cada verso siempre está situado sobre el núcleo silábico de la penúltima sílaba métrica.

b) la *cantidad* de cada verso viene dada por la penúltima sílaba métrica.

c) la inflexión del *tono* de cada verso se produce a partir de la penúltima sílaba métrica.

d) la *rima*, o reiteración del timbre de los últimos fonemas de cada verso se tiene en cuenta a partir del núcleo silábico de la penúltima sílaba métrica acentuada.

---

[1] V. BALBÍN: *Sistema de rítmica castellana*, cap. III: «El axis rítmico en la estrofa castellana», Madrid, 2.ª edición, 1968, pp. 38-60.

Es decir, que los cuatro elementos del sonido —acento, cantidad, tono y timbre— se acumulan en la penúltima sílaba métrica de cada verso, que, por lo tanto, reúne la culminación intensiva, cuantitativa, tonal y de timbre. La culminación de estos factores en cada uno de los versos que compone la estrofa constituye el axis rítmico estrófico:

Podemos analizar estos elementos en la siguiente estrofa de NICOLÁS FERNÁNDEZ DE MORATÍN:

Madrid, castillo famoso,
que al rey moro alivia el miedo,
arde en fiestas en su coso
por ser el natal dichoso
de Alimenón de Toledo.

El axis rítmico de esta estrofa se constituiría del siguiente modo:

Madrid, castillo fa-	*m/ó - so*
que al rey moro alivia el	*mi/é - do*
arde en fiestas en su	*c/ó - so*
por ser el natal di-	*ch/ó - so*
de Alimenón de To-	*l/é - do*

como vemos, sobre las sílabas *mó* (de *famoso*), *mié* (de *miedo*), *có* (de *coso*), *chó* (de *dichoso*), *lé* (de *Toledo*).

Este axis es realmente el eje, el centro de la estrofa, ya que a partir de él consideramos:

a) el ritmo yámbico o trocaico de cada verso;
b) el número de sílabas de cada verso;
c) la forma cualitativa de la rima;
d) la forma cuantitativa de la rima;
e) la inflexión tonal;
f) la frontera versal;
g) el tipo de estrofa, según sean iguales o diferentes los versos.

5.1.2. *Un número determinado de rimas,* y una distribución de las mismas, ya que éstas no sirven solamente para marcar la frontera versal, sino que tienen una función importantísima en la articulación de un grupo de versos.

5.1.3. *Una estructura sintáctica* determinada; es decir, que el enunciado completo coincida con la pausa estrófica. El principio que considera la estrofa como unidad sintáctica impera sobre la versificación desde los tiempos más remotos.

En algunos poetas, y por una motivación esteticista, no se cumple este principio. La causa puede buscarse en una imitación de la poesía greco-latina, donde era frecuente la prolongación de la frase sobre la estrofa siguiente (por ejemplo, en HORACIO) [2].

5.1.4. *Un sistema estructurado de versos.*—En este sistema, es necesario que el número y el tipo de cada verso, así como el número y la distribución de las rimas, estén en cierta relación, sea fijo y se repita en cada estrofa [3].

El número de versos de cada estrofa es ilimitado, y generalmente viene determinado por las tendencias o el gusto de cada época. Sin embargo, en la práctica, una estrofa no debe pasar de los diez versos, pues de otro modo, es imposible la percepción global del sistema de rimas utilizado, e incluso la perfecta comprensión del significado enunciado en la estrofa.

---

[2] V. THEODOR ELWERT: *Traité de versification française*, p. 141.

[3] THEODOR ELWERT: *op. cit.*, p. 144.

5.2. División de las estrofas en cuanto al tipo de verso

Las estrofas se pueden dividir, en cuanto al tipo cuantitativo de los versos que las integran, del siguiente modo:

5.2.1. *Estrofas isométricas,* cuando todos los versos que integran la estrofa tienen el mismo número de sílabas métricas, como, por ejemplo, la de Nicolás Fernández de Moratín, *Madrid, castillo famoso,* citada más arriba. Como en este caso el axis rítmico siempre coincide con la séptima sílaba métrica, es un *axis isopolar.*

5.2.2. *Estrofas heterométricas:* la estrofa está constituida por dos o más versos de distinto número de sílabas métricas:

> *Y todos cuantos vagan,*
> *de ti me van mil gracias refiriendo,*
> *y todos más me llagan,*
> *y déjame muriendo*
> *un no sé qué, que quedan balbuciendo.*
>
> San Juan de la Cruz

los versos primero, tercero y cuarto son heptasílabos, y el segundo y quinto, endecasílabos. El axis rítmico va situado en las sílabas 6.ª (primer verso), 10.ª (segundo verso), 6.ª (tercero y cuarto versos) y 10.ª (quinto verso). Este axis será, por lo tanto, *heteropolar.*

5.3. Representación de la estructura de las estrofas

Para representar la estructura de las estrofas, y poder dar el patrón de las mismas, es costumbre señalar la distribución de las rimas por medio de letras. Normalmente, se siguen dos tipos de transcripción: *a*) uno distingue los versos de arte mayor por medio de letras mayúsculas y los de arte menor con letras minúsculas; según este procedimiento, el esquema de la estrofa de San Juan de la Cruz transcrita más arriba, sería el siguiente *aBabB*; *b*) el otro tipo únicamente emplea letras minúsculas, indicando el número de sílabas de los versos por medio de subíndices: $a_7\ b_{11}\ a_7\ b_7\ b_{11}$ sería el patrón de la mencionada estrofa.

5.4. Formas estróficas

En cuanto al número de versos que conforman las estrofas, éstas pueden ser:

5.4.1. *Estrofas de dos versos*

5.4.1.1. *Pareado.*—Es la estrofa más sencilla; está formada por dos versos que riman entre sí. El pareado forma por sí sólo una estrofa, empleado sobre todo como expresión popular en la formación de refranes y máximas filosóficas. Los dos versos que forman el pareado pueden ser iguales:

> *Al que a buen árbol se arrima,*
> *buena sombra le cobija.*
>
> Refrán

o diferentes:

> *Todo necio*
> *confunde valor y precio.*
>
> Antonio Machado

Lo importante es que tenga una sola rima.

También los pareados pueden unirse formando composiciones más amplias. En España se intentaron aclimatar, sin éxito, en el siglo XVIII, tomándolos de la poesía francesa. En el XIX las empleó con más fortuna Fe-

DERICO BALART. Un ejemplo de este tipo de composición puede verse en § 2.3.2.

El pareado, con mayor o menor regularidad, se ha empleado en todas las épocas de nuestra literatura.

5.4.2. *Estrofas de tres versos*

5.4.2.1. *Terceto.*—Está constituido por tres versos de arte mayor que riman normalmente *ABA*:

Avaro miserable es el que encierra
la fecunda semilla en el granero,
cuando larga escasez llora la tierra.

V. RUIZ DE AGUILERA

Pero normalmente, el terceto no se usa solo, sino en series con otros tercetos o con otros tipos de estrofa (p. ej., en el soneto). Los *tercetos encadenados* son el caso más frecuente: series de tercetos endecasílabos cuyo patrón es el siguiente: *ABA-BCB-CDC-...-XYX-YZYZ.* Como puede observarse, la última estrofa es de cuatro versos: en realidad, es un terceto al que se le ha añadido otro verso que rima con el segundo, para que no quede sola esta rima:

A *Pasáronse las flores del verano,*
B *el otoño pasó con sus racimos,*
A *pasó el invierno con sus nieves cano;*

B *las hojas, que en las altas selvas vimos,*
C *cayeron, y nosotros a porfía*
B *en nuestro engaño inmóviles vivimos.*

C *Temamos al Señor que nos envía*
D *las espigas del año y la hartura*
C *y la temprana pluvia y la tardía*
... ...

X *Y ¿no serán siquiera tan osadas*
Y *las opuestas acciones, si las miro*
X *de más ilustres genios ayudadas?*

Y *Ya, dulce amigo, huyo y me retiro*
Z *de cuanto simple amé, rompí los lazos.*
Y *Ven y verás al alto fin que aspiro*
Z *antes que el tiempo muera en nuestros brazos.*

Epístola moral a Fabio

El terceto fue introducido en la poesía castellana por BOSCÁN, tomado de la poética italiana (donde se llamaba *terza rima*) [4]. Es el tipo de estrofa más apropiada para epístolas, elegías, narraciones, disertaciones, especialmente para la poesía didáctica en general.

Pero el terceto no siempre se ha utilizado en forma encadenada, sino como tercetos independientes: *ABA - CDC - EFE,* o *ABB - CDD - EFF* (LOPE DE VEGA, p. ej., en algunas de sus comedias), e incluso monorrimos independientes, *AAA - BBB - CCC,* como en la siguiente composición de SANTOS CHOCANO, *La novia abandonada,* en la que, además, los versos son de catorce sílabas:

Todas las tardes llega la novia abandonada
a sentarse en la orilla del mar; y la mirada
fija en un punto como si no mirase nada,

mientras que el mar, al son de su eterna canción,
hincha y rompe las olas, de peñón a peñón,
como un niño que juega con globos de jabón.

Los ojos de la novia preguntan por la vela
que traerá al prometido... Y el llanto los consuela...
y el alma sigue el rumbo de un pájaro que vuela...

---

[4] Recordemos que la *Divina comedia,* de DANTE, está escrita en tercetos.

La forma estrófica del terceto se emplea también con versos de arte menor; en este caso, recibe el nombre de *tercerilla*:

a *Granada, Granada*
— *de tu poderío*
a *ya no queda nada.*

VILLAESPESA

La *soledad* tiene la misma construcción, pero con rima parcial o asonante:

El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas;
es ojo porque te ve.

ANTONIO MACHADO

5.4.3. *Estrofas de cuatro versos*

Las estrofas de cuatro versos presentan las siguientes combinaciones:

5.4.3.1. *Cuarteto.*—Cuatro versos de arte mayor. Su rima es: *ABBA*:

A *Alguna vez me angustia una certeza,*
B *y ante mí se estremece mi futuro.*
B *Acechándole está de pronto un muro*
A *del arrabal final en que tropieza.*

JORGE GUILLÉN

El *serventesio* es una variante del cuarteto; se diferencia de éste únicamente en la distribución de la rima, que es *ABAB*:

A *Valerosos, enérgicos, tranquilos,*
B *caminan sin dudar hacia un futuro*
A *que tramándose está con estos hilos*
B *de un presente en fervor de claroscuro.*

JORGE GUILLÉN

El cuarteto, con su variante, el serventesio, se comenzó a utilizar a mediados del XVI. Ni BOSCÁN ni GARCILASO lo ensayaron como estrofa independiente.

5.4.3.2. *Redondilla.*—Cuatro versos de arte menor cuya rima es: *abba.*

a *La tarde más se oscurece;*
b *y el camino que serpea*
b *y débilmente blanquea,*
a *se enturbia y desaparece*

ANTONIO MACHADO

Una variante de la redondilla es la *cuarteta*; la distribución de su rima es: *abab*:

a *Luz del alma, luz divina,*
b *faro, antorcha, estrella, sol...*
a *Un hombre a tientas camina;*
b *lleva a la espalda un farol.*

ANTONIO MACHADO

Existe también la *cuarteta asonantada* o *tirana*, de carácter popular:

Por una mirada un mundo,
por una sonrisa un cielo,
por un beso, yo no sé
qué te diera por un beso.

G. A. BÉCQUER

La redondilla aparece en nuestra literatura ya en el siglo XII, aunque no se utiliza como estrofa independiente hasta el XVI. Durante la Edad Media, se emplea al principio o al final de poemas más o menos largos, canciones y decires, o al final de narraciones,

como en las moralidades finales de los cuentos XVI y LI del *Conde Lucanor*, en villancicos, cantigas, etc. En la lírica del Barroco se convirtió en una de las estrofas más corrientes. BALTASAR DEL ALCÁZAR las utilizó muy certeramente, y LOPE DE VEGA las aplicó con gran soltura a toda clase de asuntos, aunque en su *Arte nuevo* las recomendaba para tratar con ellas los diálogos de amor.

Con excepción del período neoclásico, durante el cual su uso disminuyó en España, aunque no en Hispanoamérica, se utilizó siempre la redondilla, aunque, por lo general, más en el teatro que en la lírica.

5.4.3.3. *Seguidillas.*—Dentro de las estrofas de cuatro versos de arte menor hay que situar las seguidillas, de las que hay varios tipos:

5.4.3.3.1. *Seguidilla simple.*—Copla en la que los versos primero y tercero son heptasílabos, y el segundo y cuarto, pentasílabos. Está atestiguada desde las jarŷas de los siglos XI y XII:

Des quand mío Çidiello viénid,
tan buona albishara,
com rayo de sol éxid
en Wadalachyara [5].

---

[5] *Cuando mi Cidiello viene,*
qué buenas albricias,
como rayo del sol sale
en Guadalajara

Çidiello, diminutivo de *Cid*, Çid, derivado del árabe *sidi* = «*señor*».

y llega hasta nuestros días. Véase un fragmento de la *Balada de un día de julio*, de García Lorca:

—Estrellitas del cielo
son mis quereres,
¿dónde hallaré a mi amante
que vive y muere?

—Está muerto en el agua,
niña de nieve,
cubierto de nostalgias
y de claveles.

—¡Ay! caballero errante
de los cipreses,
una noche de luna
mi alma te ofrece.

5.4.3.3.2. *Seguidilla gitana.*—Los dos primeros versos son hexasílabos; el tercero, de once sílabas (o de diez), y el cuarto hexasílabo. Los versos segundo y cuarto tienen rima parcial.

Pensamiento mío
¿adónde te vas?
No vayas a casa de quien tú solías,
que no pués *entrar.*

Las que se publican
no son grandes penas.
Las que se callan y se llevan dentro
son las verdaderas.

MANUEL MACHADO

5.4.3.4. *Estrofa sáfica.*—Originaria de Italia, trata de imitar los metros clásicos. Aparece en España en el siglo XVI. Consta de tres endecasílabos sáficos y un

pentasílabo con acento en la primera sílaba (adónico). En un principio, la estrofa no tenía rima; a partir del Neoclasicismo solían rimar el primero y tercer endecasílabos. Más recientemente, UNAMUNO demostró gran interés por este tipo de estrofa: la cultivó intensamente e introdujo en ella varias modificaciones; los nuevos tipos usados por él fueron: A_{11} B_{11} C_{11} b_5; A_{11} B_{11} A_{11} b_5; A_{11} B_{11} c_7 b_5, etc.

A *Si de mis ansias el amor supiste,*
B *Tú, que las quejas de mi voz llevaste,*
A *oye, no temas, y a mi ninfa dile*
c *dile que muero.*

E. M. VILLEGAS

A *Mientras no suene el grito en lo profundo*
B *del seno inviolado de la Tierra,*
C *andarás, Libertad, tú por los cielos*
b *y tu esclavo a la gleba.*

MIGUEL DE UNAMUNO

5.4.3.5. *Tetrástrofo monorrimo alejandrino.*—También se llama *cuaderna vía.* Es un cuarteto formado por una sola rima: *AAAA, BBBB,* etc., fue la estrofa que emplearon nuestros poetas en los siglos XIII y XIV; en él escribió sus poemas GONZALO DE BERCEO, y en él se escribieron el *Poema de Fernán González,* el *Libro de Alexandre,* etc.

Vistie a los desnudos, apacie los famnientos,
acogie los romeos que vinien fridolientos,
daba a los errados buenos castigamientos
que se penitenciasen de todos fallimentos.

GONZALO DE BERCEO

El Modernismo y la generación de 1927, tanto por influencia francesa como por amor a los primitivos poetas castellanos, usa de nuevo este tipo de estrofa, pero, generalmente, no monorrima[6]:

A *El hombre de estos campos que incendia los pinares*
B *y su despojo aguarda como botín de guerra,*
A *antaño hubo raído los negros encinares,*
B *talado los robustos robledos de la tierra.*

ANTONIO MACHADO

5.4.4. *Estrofas de cinco versos*

5.4.4.1. *Quinteto.*—Cinco versos de arte mayor. Fue una ampliación de la quintilla, y, por lo tanto, conserva sus mismos tipos de rima. Aparece en el Neoclasicismo, y se cultiva hasta el Modernismo:

A *Desierto está el jardín... De su tardanza*
A *no adivino el motivo... El tiempo avanza...*
B *Duda tenaz, no turbes mi reposo.*
A *Comienza a vacilar mi confianza...*
B *El miedo me hace ser supersticioso.*

RICARDO GIL

5.4.4.2. *Quintilla.*—Estrofa de cinco versos de arte menor. La combinación de la rima queda a la voluntad del poeta, con la condición de que no haya tres versos seguidos con la misma rima y de que los dos últimos no formen pareado. Por lo tanto, las combinaciones posibles son: *ababa, abaab, abbab, aabab, aabba.*

Parece ser que la quintilla se formó con el modelo de la redondilla, añadiéndole un verso. Aparece en castellano en el siglo XV, sin vida independiente, es de-

[6] En el siglo XVII hay un soneto de PEDRO DE ESPINOSA en alejandrinos.

cir, combinándose con otros tipos estróficos. En el Barroco, se usó mucho en el teatro, combinándola con redondillas. Decae su empleo en el Neoclasicismo, pero resurge, con la redondilla, en el Romanticismo hasta el primer período del Modernismo:

a   *Vida, pues ya nos cansamos*
b *de andar uno y otro juntos,*
a *tiempo es ya de que riñamos,*
a *y en el trance a que llegamos*
b *vamos riñendo por juntos.*

MIGUEL DE LOS SANTOS ÁLVAREZ

LOPE DE VEGA, por ejemplo, escribió en vivaces quintillas (que él llamaba redondillas) su extenso poema sacro *El Isidro*:

a   *Los vallados y los hoyos,*
b *en las viñas igualados,*
b *de nieve estaban cuajados,*
a *pareciendo los arroyos*
b *lazos de plata en los prados.*
a   *Ya se juntaban en corros,*
a *ovejas, perros, cachorros,*
b *buscando defensas hartas,*
b *el rico en ropas de martas*
a *y el pobre en toscos aforros.*

5.4.4.3. *Lira.*—Combinación de dos endecasílabos (el segundo y quinto versos) y tres heptasílabos, cuya rima es *aBabB.* Parece que este tipo de estrofa fue ideada en Italia por BERNARDO DE TASSO, e introducida en España por GARCILASO DE LA VEGA, en su poema *A la flor de Gnido* cuya primera estrofa contiene la palabra *lira* que le dio su nombre:

a   *Si de mi baja lira*
B *tanto pudiese el son, que en un momento*
a *aplacase la ira*
b *del animoso viento,*
B *y la furia del mar en movimiento.*

Alcanzó pronto arraigo en nuestra poesía, con una gran personalidad; fue el instrumento poético que usaron nuestros grandes poetas FRAY LUIS DE LEÓN, SAN JUAN DE LA CRUZ, etc. Su empleo decae en el Barroco para florecer de nuevo en el período romántico.

Despiértenme las aves
con su cantar süave no aprendido,
no los cuidados graves
de que es siempre seguido
quien al ajeno arbitrio está atenido.

FRAY LUIS DE LEÓN

5.4.5. *Estrofas de seis versos*

5.4.5.1. *Sextina.*—De origen italiano. La estrofa, formada por seis endecasílabos, forma parte, junto con otras cinco y un terceto de un poema o canción, que se conoce también con el nombre de sextina, y del que nos ocuparemos más adelante (véase § 6.3.4.).

5.4.5.2. *Sexteto-lira.*—Estrofa formada por heptasílabos y endecasílabos, alternados. Su rima es *aBaBcC.* La utilizó FRAY LUIS DE LEÓN en las traducciones de HORACIO; veamos la del *O navis*:

a   *¿Tornarás por ventura*
B *a ser de nuevas olas, nao, llevada*
a *a probar la ventura*

B *del mar, que tanto tienes ya probada?*
c *¡Oh! Que es gran desconcierto.*
C *¡Oh! Toma ya seguro, estable puerto.*

SAN JUAN DE LA CRUZ empleó también esta estrofa, pero disponiendo los metros y las rimas simétricamente:

a *¡Oh llama de amor viva,*
b *que tiernamente hieres*
C *de mi alma en el más profundo centro!*
a *pues ya no eres esquiva,*
b *acaba ya, si quieres;*
C *rompe la tela deste dulce encuentro.*

5.4.5.3. *Sexta rima.*—Estrofa de procedencia italiana, formada por seis endecasílabos, cuya rima es: *ABABCC.* Aparece en el Barroco, con poco uso, que aumenta, junto con la octava real en el Neoclasicismo. Con algunas variantes, como la del empleo del endecasílabo oxítono, la de la combinación de la rima (*AAC'BBC'*), o la introducción de un verso de arte menor, se ha empleado desde el Romanticismo hasta el Modernismo.

A *Mas no le falta con quietud segura*
B *de varios bienes rica y sana vida;*
A *los anchos campos, lagos de agua pura;*
B *la cueva, la floresta divertida,*
C *las presas, el balar de los ganados,*
C *los apacibles sueños no inquietados.*

NICOLÁS FERNÁNDEZ DE MORATÍN

A *El jardín puebla el triunfo de los pavos reales;*
A *Parlanchina, la dueña, dice cosas banales,*
B' *y vestido de rojo piruetea el bufón.*

C *La princesa no ríe, la princesa no siente;*
C *la princesa persigue por el cielo de Oriente*
B' *la libélula vaga de una vaga ilusión.*

RUBÉN DARÍO

A *Cuando recuerdo la piedad sincera*
a *con que en mi edad primera*
B *entraba en nuestras viejas catedrales,*
C *donde postrado ante la Cruz de hinojos*
c *alzaba a Dios los ojos,*
B *soñando en las venturas celestiales...*

NÚÑEZ DE ARCE

5.4.5.4. *Sextilla.*—Estrofa de versos de arte menor, con varias combinaciones de rima: *aabaab, abcabc, ababab,* etc. Se utilizó desde el ARCIPRESTE DE HITA hasta el Romanticismo.

a *Sus fijos e su conpaña*
b' *Dios, padre espiritual,*
a *de çeguedat atamaña*
b' *guarde e de coyta atal;*
a *sus ganados e cabaña*
b' *Sant'Antón guarde de mal.*

ARCIPRESTE DE HITA

Veamos un ejemplo del *Martín Fierro*:

a *No son raros los quejidos*
b *en los toldos del salvaje,*
b *pues aquel es bandalaje*
c *donde no se arregla nada*
c *sino a lanza y puñalada,*
b *a bolazos y a coraje.*

JOSÉ HERNÁNDEZ

La sextilla más conocida es la llamada *Copla de pie quebrado, Copla de Jorge Manrique* o *Estrofa manriqueña,* que difiere de la anterior en que los versos tercero y sexto son tetrasílabos, en lugar de octosílabos, como el resto de la estrofa. Esta copla de pie quebrado tiene antigua tradición románica, aunque las primeras muestras castellanas sean las que aparecen en el ARCIPRESTE DE HITA, en su segunda *Cantiga* de gozos. La fama de esta estrofa se debe, sobre todo, a haberla empleado JORGE MANRIQUE en sus *Coplas*:

a *¿Qué se hicieron las damas,*
b *sus tocados, sus vestidos,*
c *sus olores?*
a *¿Qué se hicieron las llamas*
b *de los fuegos encendidos*
c *de amadores?*

La copla de pie quebrado se ha cultivado a todo lo largo de nuestra literatura, hasta el Modernismo, con alguna que otra variante. Por ejemplo, la utilizó UNAMUNO en el poema *A sus ojos,* haciendo que los versos de pie quebrado fuesen el segundo y el quinto, y la rima *aabccb*:

a *Mansos, suaves ojos míos,*
a *tersos ríos*
b *rebosantes de quietud;*
c *a beber vuestra mirada*
c *sosegada*
b *llegue mi alma a plenitud.*

Sois, mis ojos, viva fuente
sonriente
de que fluye vivo amor;

al tomar vuestra luz pura
es dulzura
cuanto amáis en derredor.

5.4.6. *Estrofas de siete versos*

5.4.6.1. *Séptima.*—Poco usada en nuestra métrica. Está constituida por siete versos de arte mayor, cuya rima queda a gusto del poeta, con la sola condición de que tres versos no vayan seguidos de la misma rima total.

— *Yo siento ahora que en mi ser se agita*
A *grandiosa inspiración, cual fuego hirviente*
— *que se resuelve en el profundo seno*
A *de combusto volcán, y rudamente*
B *a las rocas conmueve. Se levanta*
— *y se eleva mi ardiente fantasía*
B *en alas de lo ideal y mi voz canta.*

RUBÉN DARÍO

5.4.6.2. *Seguidilla compuesta.*—De arte menor. Semejante a la seguidilla simple, pero añadiéndole tres versos más, y combinando los heptasílabos y pentasílabos del siguiente modo: «7 - 5 - 7 - 5 - 5 - 7 - 5»:

En las sierras de Soria,
azul y nieve,
leñador es mi amante
de pinos verdes.
¡Quién fuera el águila
para ver a mi dueño
cortando ramas!

ANTONIO MACHADO

5.4.7. *Estrofas de ocho versos*

5.4.7.1. *Copla de arte mayor.*—También llamada *Copla de Juan de Mena* por ser el tipo de estrofa empleada por el poeta en su *Laberinto de Fortuna.* Es procedente, a través de Galicia, de la tradición provenzal. Los versos son, generalmente, dodecasílabos, con la siguiente combinación de rima: *ABBAACCA*:

Assí lamentaua la pía matrona
al fijo querido que muerto tú viste,
faziéndole encima semblante de triste,
segund al que pare faze la leona;
pues donde podría pensar la persona
los daños que causa la triste demanda
de la discordia el reyno que anda,
donde non gana ninguno corona.

JUAN DE MENA

5.4.7.2. *Octava real.* — También llamada *octava rima,* como en italiano. En el siglo XIV, BOCCACCIO, en su *Teseida,* modificó la primitiva octava siciliana, de rima alternada, haciendo que sus dos últimos versos fuesen pareados, y quedando, por lo tanto, su rima del siguiente modo: *ABABABCC.* Con esta estructura, la emplearon escritores como BOYARDO, BEMBO, ARIOSTO, etc. En España fue introducida por BOSCÁN, con su poema, de más de cien estrofas, *Octava rima.*

En el lumbroso y fértil Oriente,
adonde más el cielo está templado,
vive una sosegada y dulce gente,
la cual en sólo amar pone cuidado.
Ésta jamás padece otro accidente
si no es aquél que amores han causado;
aquí gobierna y siempre gobernó
aquella reina que en la mar nació.

ALONSO DE ERCILLA consagró la octava real como poema épico, en *La Araucana*:

No las damas, amor, no gentilezas
de caballeros canto enamorados,
ni las muestras, regalos y ternezas
de amorosos afectos y cuidados;
mas el valor, los hechos, las proezas
de aquellos españoles esforzados,
que a la cerviz de Arauco no domada
pusieron duro yugo por la espada.

Esta estrofa tuvo gran difusión en el Barroco, en el que se reservó para los grandes poemas narrativos de carácter culto. También se usó, como ocurrió en italiano, en poemas líricos y bucólicos. A partir de esta época se sustituye su empleo en los poemas épicos, por los largos poemas mitológicos, como la *Fábula de Polifemo,* de GÓNGORA, o el *Faetón,* de VILLAMEDIANA.

5.4.7.3. *Octava italiana u octava aguda.*—Aparece en el Neoclasicismo, aunque su mayor difusión y popularidad se debe al Romanticismo. La combinación de su rima es la siguiente: *ABBC'DEEC'*; el cuarto y octavo versos, son agudos; a veces, son heptasílabos en lugar de endecasílabos:

A *Tu aliento es el aliento de las flores;*
B *tu voz es de los cisnes la armonía;*
B *es tu mirada el esplendor del día,*
C' *y el color de la rosa es tu color.*
D *Tú prestas nueva vida y esperanza*
E *a un corazón para el amor ya muerto;*
E *tú creces de mi vida en el desierto*
C' *como crece en un páramo la flor.*

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

5.4.7.4. *Octavilla.*—Durante la Edad Media, la redondilla no tuvo vida independiente, pero la duplicación de una, o la combinación de dos redondillas dio origen a estrofas de uso frecuente en los cancioneros del siglo XV. La combinación de su rima suele ser: *abbecdde*, o *ababbccb*:

La mayor cuita que haber
puede ningún amador
es membrarse del placer
en el tiempo del dolor;
e ya sea que el ardor
del fuego nos atormenta,
mayor dolor nos aumenta
esta tristeza y langor.

MARQUÉS DE SANTILLANA

Todo, ¡Señor!, diciendo
está los grandes días
de lutos y agonías
de muerte y orfandad;
que del pecado horrendo
envuelta en un sudario,
pasa por un calvario
la ciega humanidad.

F. GARCÍA TASSARA

Cuando alternan los octosílabos con versos de cuatro sílabas, se originan las *coplas de pie quebrado*, muy difundidas en el siglo XV y principios del XVI por los poetas de los cancioneros, destacándose de entre todos ellos el MARQUÉS DE SANTILLANA, en el que encontramos esquemas como los siguientes: $a_8b_8b_8a_8c_8$ $d_4d_8c_8$ en el *Diálogo de Bías contra Fortuna*:

Las riquezas son de amar;
ca syn ellas grandes cosas
manificas nin famosas
non se pueden acabar;
por ellas son ensalçados
los señores,
príncipes e emperadores,
e sus fechos memorados.

o este otro: $a_8b_4b_8a_4a_8c_4c_8a_4$, en sus *Proverbios morales*:

Fijo mio mucho amado
para mientes,
e non contrastes las gentes,
mal su grado:
ama e serás amado
e podrás
fazer lo que non farás
desamado.

5.4.8. *Estrofas de diez versos*

5.4.8.1. *Copla real.*—Constituida por versos de arte menor. Como la quintilla, al igual que la redondilla, no tenían vida independiente en la Edad Media, a veces se fundían dos quintillas, dando lugar a la estrofa denominada copla real (modernamente se ha denominado falsa décima).

Veamos un ejemplo de JUAN DE TIMONEDA en el *Paso de la razón y la fama*:

¡Oh altissima cordura
a do todo el bien consiste,
yo llena de hermosura

de tu divina apostura
razón digna me heziste;
yo soy diuina en el cielo
porque de ti soy mandada;
yo soy de tan alto vuelo;
yo soy la que en este suelo
jamás me conturba nada!

El esquema es: *abaabcdccd.*

5.4.8.2. *La décima.*—Fue inventada por VICENTE ESPINEL, en el siglo XVI, que presentó esta estrofa en varias de las composiciones de su libro *Diversas Rimas* (1591), por ello también se llama *décima espinela.* Está constituida por versos de ocho sílabas, y es el feliz hallazgo que por diversos caminos buscaban los poetas cortesanos del siglo XV. La estructura de la décima está formada por dos redondillas, con rima abrazada, *abba* y *cddc,* y uniéndolas, dos versos de enlace que repiten las rimas última y primera de cada redondilla, *ac*; el esquema queda del siguiente modo: *abbaaccddc.*

Generalmente, el tema de la estrofa se plantea en los cuatro primeros versos. Después de la pausa del cuarto verso, en los restantes se completa el pensamiento: es un ascenso y descenso de ideas, cuya transición se encuentra en el quinto verso. Esta estrofa de octosílabos se ha comparado por su perfección al soneto.

Suele decirme la gente
que en parte sabe mi mal,
que la causa principal
se me ve escrita en la frente;
y aunque hago de valiente,
luego mi lengua desliza
por lo que dora y matiza;

que lo que el pecho no gasta
ningún disimulo basta
a cubrirlo con ceniza.

VICENTE ESPINEL

CALDERÓN DE LA BARCA elaboró décimas **perfectas** y hermosísimas en *La vida es sueño*:

Sueña el rico en su riqueza,
que más cuidados le ofrece;
sueña el pobre que padece
su miseria y su pobreza;
sueña el que a medrar empieza,
sueña el que afana y pretende;
sueña el que agravia y ofende;
y en el mundo, en conclusión,
todos sueñan lo que son
aunque ninguno lo entiende.

El cultivo de la décima llega prácticamente hasta nuestros días; veamos un ejemplo de JORGE GUILLÉN, en «El pájaro en la mano», de *Cántico*:

BEATO SILLÓN

¡Beato sillón! La casa
corrobora su presencia
con la vaga intermitencia
de su invocación en masa
a la memoria. No pasa
nada. Los ojos no ven,
saben. El mundo está bien
hecho. El instante lo exalta
a marea, de tan alta,
de tan alta, sin vaivén.

GERARDO DIEGO ha escrito un libro entero, *Via Crucis*, en décimas; veamos un ejemplo:

Dame tu mano María
la de las tocas moradas.
Clávame tus siete espadas
en esta carne baldía.
Quiero ir contigo en la impía
tarde negra y amarilla.
Aquí en mi torpe mejilla
quiero ver si se retrata
esa lividez de plata,
esa lágrima que brilla.

5.4.8.3. *El ovillejo.*—Es una estrofa de diez versos, generalmente de arte menor, que gozó de popularidad en los siglos XVI y XVII. Se compone de tres pareados y una redondilla, los pareados se componen de octosílabo y tetrasílabo o trisílabo, y la redondilla, de octosílabos: su esquema es el siguiente: $a_8a_4b_8b_4c_8c_4$-$c_8d_8d_8c_8$.

El primer ovillejo que se conoce es el que escribió MIGUEL DE CERVANTES en el capítulo XXVII del *Quijote*, en el que canta Cardenio tres ovillejos; veamos el primero:

¿Quién menoscaba mis bienes?
Desdenes.
Y ¿quién aumenta mis duelos?
Los celos.
Y ¿quien prueba mi paciencia?
Ausencia.
De ese modo, en mi dolencia
ningún remedio se alcanza,
pues me matan la esperanza
desdenes, celos y ausencia.

Asimismo, usó esta estrofa ZORRILLA en el acto II de *Don Juan Tenorio*. Más recientemente, UNAMUNO también la utilizó, pero sustituyendo los octosílabos por endecasílabos, y los tetrasílabos o trisílabos, por pentasílabos. Veamos un ejemplo del *Romancero del destierro*:

¿Qué es tu vida, alma mía?, ¿Cuál tu pago?
¡Lluvia en el lago!
¿Qué es tu vida, alma mía, tu costumbre?
¡Viento en la cumbre!
¿Cómo tu vida, mi alma, se renueva?
¡Sombra en la cueva!
¡Lluvia en el lago!
¡Viento en la cumbre!
¡Sombra en la cueva!
Lágrimas es la lluvia desde el cielo,
y es el viento sollozo sin partida,
pesar la sombra sin ningún consuelo,
y lluvia y viento y sombra hacen la vida.

Los versos séptimo, octavo y noveno, que repiten los segundos versos de cada pareado, son también una modificación unamuniana del ovillejo tradicional.

III

EL POEMA

6. EL POEMA

6.1. Como ya hemos dicho, el poema es la realidad rítmica máxima y primordial, bien porque puede elevar una estrofa a categoría de poema, bien porque puede estar constituido por varias estrofas.

6.2. DIVISIÓN

Podemos dividir los poemas del siguiente modo:

6.2.1. *En cuanto a su forma*, pueden ser: poemas estróficos y poemas no estróficos.

6.2.1.1. *Poemas estróficos*. Son aquellos que están estructurados en estrofas. Pueden ser:

6.2.1.1.1. *Poemas monoestróficos*, que constan de una sola estrofa.

6.2.1.1.2. *Poemas poliestróficos*, constituidos por varias estrofas. El número de estrofas que componen este tipo de poemas es prácticamente ilimitado, y depende, generalmente, del gusto de la época o del género literario para el que se vayan a emplear.

Es costumbre mantener en los poemas poliestróficos el mismo tipo de estrofa, aunque, a veces, pueden alternar dos tipos diferentes.

6.2.1.2. *Poemas no estróficos.* Son aquellos que no están estructurados en estrofas. En general, en esta clase de poemas se suele mantener uno o dos tipos de versos, alternando a voluntad del poeta.

6.2.2. *En cuanto a su contenido,* los poemas poliestróficos pueden ser: sueltos o encadenados.

6.2.2.1. El *poema poliestrófico suelto* es aquel en que las estrofas constituyentes guardan una simetría formal e independiente, siendo lo único que les une el aspecto conceptual, es decir la unidad temática, común a todo el poema, como, por ejemplo, en la *Noche oscura del alma,* de SAN JUAN DE LA CRUZ:

En una noche oscura,
con ansias, en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.

A escuras y segura,
por la secreta escala disfrazada,
¡oh dichosa ventura!,
a escuras y en celada,
estando ya mi casa sosegada.

En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía.

Aquésta me guiaba,
más cierto que la luz del mediodía
adonde me esperaba
quien yo bien me sabía,
en parte donde nadie parecía.

¡Oh noche que guiaste!
¡Oh noche amable más que ***el alborada!***
¡Oh noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada!

En mi pecho florido,
que entero para él sólo se guardaba,
allí quedó dormido,
y yo le regalaba,
y el ventalle de cedros aire daba.

El aire de la almena,
cuando ya sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería,
y todos mis sentidos suspendía.

Quedéme y olvidéme,
el rostro recliné sobre el Amado;
cesó todo y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.

6.2.2.2. El *poema poliestrófico encadenado,* en el que las estrofas están unidas por un verso o grupo de versos que se repiten a lo largo de todo el poema, además de su unidad conceptual y de la unidad formal de las estrofas:

Da bienes Fortuna
que no están escritos:

cuando pitos, flautas,
cuando flautas, pitos.

¡Cuán diversas sendas
se suelen seguir
en el repartir
honras y haciendas!
A unos da encomiendas
a otros sambenitos.

Cuando pitos, flautas,
cuando flautas, pitos.

A veces despoja
de choza y apero
al mayor cabrero,
y a quien se le antoja
la cabra más coja
parió dos cabritos.

Cuando pitos, flautas,
cuando flautas, pitos.

Porque en una aldea
un pobre mancebo
hurtó solo un huevo,
al sol bambolea
y otro se pasea
con cien mil delitos.

Cuando pitos, flautas,
cuando flautas, pitos.

LUIS DE GÓNGORA

El grupo de versos *Cuando pitos, flautas, / cuando flautas, pitos* recibe el nombre de *estribillo* [1].

[1] El estribillo es un verso o grupo de versos que se intercala a lo largo de un poema; puede constar de uno, dos, tres o cuatro versos; raramente más. A veces, se repite el

6.3. POEMAS ESTRÓFICOS

6.3.1. *El villancico*

El villancico es una forma poemática paralela a la *dansa* provenzal o al *virelai* o *chanson balladée* francés. En España arranca de la Edad Media, donde era la canción popular más típica. En el siglo XVI, pasa a ser la forma más abundante de la canción lírica; mantiene su apogeo durante el Barroco para decaer después.

El villancico está escrito en octosílabos o hexasílabos; se divide en dos partes: *a*) el *estribillo,* que consta de dos o cuatro versos; *b*) el *pie,* estrofa de seis o siete versos, de los que los últimos han de rimar con todo el estribillo o con su parte final. A todo lo largo de la composición se van repitiendo el mismo estribillo y el pie, que en cada nueva estrofa es diferente.

Veamos un villancico de CERVANTES, en el libro segundo de *La Galatea,* que responde al esquema más general:

En los estados de amor,
nadie llega a ser perfecto,
sino el honesto y secreto.

Para llegar al süave
gusto de amor, si se acierta,
es el secreto la puerta,
y la honestidad la llave;
y esta entrada no la sabe
quien presume de discreto,
sino el honesto y secreto.

estribillo completo, y sin variación, como en el § 6.2.2.2; otras veces, parte de él, y con alguna variación (v. § 6.3.1, los dos primeros poemas), etc.

Amar humana beldad
suele ser reprehendido,
si tal amor no es medido
con razón y honestidad;
y amor de tal calidad
luego le alcanza, en efecto,
el que es honesto y secreto.

Es ya caso averiguado,
que no se puede negar,
que a veces pierde el hablar
lo que el callar ha ganado;
y el que fuere enamorado,
jamás se verá en aprieto,
si fuere honesto y secreto.

Cuanto una parlera lengua
y unos atrevidos ojos
suelen causar mil enojos
y poner al alma en mengua,
tanto este dolor desmengua
y se libra deste aprieto
el que es honesto y secreto.

O este otro de CRISTÓBAL DE CASTILLEJO:

No pueden dormir mis ojos,
no pueden dormir.

Pero, ¿cómo dormirán
cercados en derredor
de soldados de dolor,
que siempre en armas están?
Los combates que les dan,
no los pudiendo sufrir,
no pueden dormir.

Alguna vez, de cansado
del angustia y del tormento,

se duermen que no lo siento,
que los hallo transportados;
pero los sueños pesados
no les quieren consentir
que puedan dormir.

Mas ya que duerman un poco,
están tan desvanecidos,
que ellos quedan aturdidos,
yo poco menos de loco;
y si los muevo y provoco
con cerrar y con abrir,
no pueden dormir.

El villancico, en sus épocas de mayor esplendor, se empleó tanto en temas devotos, de la Natividad preferentemente (no olvidemos que sus antecedentes parecen ser los cantos litúrgicos de la Iglesia católica), como profanos, en cantares de pastores y zagalas en los que se trataba el tema de la belleza femenina o temas de la naturaleza.

Para finalizar, vamos a transcribir un villancico de JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, de extraordinaria belleza, y casi único ejemplo de su época:

Verde verderol,
endulza la puesta del sol.

Palacio de encanto
el pinar tardío,
arrulla con llanto
la huida del río.
Allí el nido umbrío
tiene el verderol:

Verde verderol,
endulza la puesta del sol.

La última brisa
es suspiradora;
el sol irisa
al pino que llora.
¡Vaga y lenta hora
nuestra, verderol!

Verde verderol,
¡endulza la puesta del sol!

Soledad y calma;
silencio y grandeza.
La choza del alma
se recoge y reza.
De pronto, ¡oh belleza!,
canta el verderol.

Verde verderol,
¡endulza la puesta del sol!

Su canto enajena.
—¿Se ha parado el viento?—
El campo se llena
de su sentimiento.
Malva es el lamento,
verde el verderol.

Verde verderol,
¡endulza la puesta del sol!

Una variante del villancillo es la *letrilla,* que se diferencia de aquél más por el contenido que por la forma: la letrilla es una composición eminentemente burlesca y satírica. Veamos un ejemplo de QUEVEDO:

«Poderoso caballero
es Don Dinero.»

Madre, yo al oro me humillo:
Él es mi amante y mi amado,

pues de puro enamorado,
de continuo anda amarillo;
que, pues doblón o sencillo,
hace todo cuanto quiero,

«Poderoso caballero
es Don Dinero.»

Nace en las Indias honrado,
donde el mundo le acompaña;
viene a morir en España
y en Génova es enterrado.
Y, pues, quien le trae al lado
es hermoso aunque sea fiero.

«Poderoso caballero
es Don Dinero.»

6.3.2. *El zéjel*

El zéjel procede de una forma popular de la poesía arábigo-española, aunque modificado y adecuado a la métrica románica. Aparece en la lírica castellana, en el siglo XIV.

El zéjel está escrito normalmente en versos octosílabos. Su composición estrófica es la siguiente: *a*) un *estribillo* que consta de uno o dos versos; *b*) una segunda estrofa (*mudanza*) de tres versos monorrimos más un cuarto verso que rima con el estribillo (*vuelta*). El esquema sería:

aa - bbba

Veamos su estructura, tomando como muestra la composición número 51 del *Cancionero de Baena,* de ALFONSO ÁLVAREZ DE VILLASANDINO:

Vivo ledo con razón, } Estribillo
amigos, toda sazón. }

Vivo ledo e sin pesar,
pues amor me fizo amar } Mudanza 1.ª
a la que podré llamar

más bella de cuantas son. } Vuelta

Vivo ledo con razón,
amigos, toda sazón.

Vivo ledo e viviré,
pues que de amor alcancé } Mudanza 2.ª
que serviré a la que sé

que me dará galardón. } Vuelta

Vivo ledo con razón,
amigos, toda sazón.

El uso del zéjel decae a partir del Barroco, aunque no dejan de encontrarse testimonios en toda nuestra literatura. Veamos un ejemplo en GIL VICENTE:

Dicen que me case yo:
no quiero marido, no.

Más quiero vivir segura
n'esta sierra a mi soltura,
que no estar en ventura
si casare bien o no.

Dicen que me case yo:
no quiero marido, no.

Madre, no seré casada
por no ver vida cansada,
o quizá mal empleada
la gracia que Dios me dió.

Dicen que me case yo:
no quiero marido, no.

No será ni es nacido
tal para ser mi marido;
y pues que tengo sabido
que la flor ya me la só,

Dicen que me case yo:
no quiero marido, no.

o este otro de RAFAEL ALBERTI: de *El pescador sin dinero*:

Pez verde y dulce del río,
sal, escucha el llanto mío:

Rueda por el agua, rueda,
que no me queda moneda;
sedal tampoco me queda...
llora con el llanto mío.
No me queda nada, nada,
ni mi cesta torneada,
ni mi camisa bordada,
con un ancla, por mi amada...
Llora con el llanto mío.
¡Sí, llorad, sí, todos sí!

El zéjel y el villancico se diferencian fundamentalmente por la forma de la *mudanza:* en el villancico es una redondilla, y en el zéjel es un trístico monorrimo; otra diferencia, menos constante que la anterior, se centra en el estribillo: en el villancico generalmente es de tres o cuatro versos, mientras que en el zéjel, de ordinario, son dos.

6.3.3. *La glosa*

La glosa es un poema de extensión variable. Consta de dos partes: *a*) el *texto,* que es una poesía breve, y *b*) la *glosa,* que es el comentario de la poesía que constituye el texto.

El texto, por regla general, es una poesía ya existente (fragmento de un romance, refrán, etc.); la glosa está formada por tantas estrofas (generalmente décimas) como versos tiene el texto, los cuales se van repitiendo al final de cada estrofa.

En el siglo XV aparecen las primeras glosas, que tienen una línea de ascenso hasta el Barroco; a partir de esta época decae su uso. Nuestra glosa fue imitada por los poetas franceses y alemanes del siglo XVII. Veamos un ejemplo de MIGUEL DE CERVANTES, en el primer libro de *La Galatea*:

Ya la esperanza es perdida,
y un solo bien me consuela:
que el tiempo que pasa y vuela
llevará presto la vida.

Dos cosas hay en amor
que con su gusto se alcanza:
deseo de lo mejor,
es la otra la esperanza,
que pone esfuerzo al temor.
Las dos hicieron manida
en mi pecho, y no las veo;
antes en la alma afligida,
porque me acabe el deseo,
ya la esperanza es perdida.

Si el deseo desfallece
cuando la esperanza mengua,
al contrario en mí parece,
pues cuanto ella más desmengua
tanto más él se engrandece.
Y no hay usar de cautela
con las llagas que me atizan,
que en esta amorosa escuela
mil males me martirizan,
y un solo bien me consuela.

Apenas hubo llegado
el bien a mi pensamiento,
cuando el cielo, suerte y hado,
con ligero movimiento
le han del alma arrebatado.
Y si alguno hay que se duela
de mi mal tan lastimero,
al mal amaina la vela,
y al bien pasa más ligero
que el tiempo que pasa y vuela.

¿Quién hay que no se consuma
con estas ansias que tomo,
pues en ellas se ve en suma
ser los cuidados de plomo
y los placeres de pluma?
Y aunque va tan decaída
mi dichosa buena andanza
en ella este bien se anida:
que quien llevó la esperanza
llevará presto la vida.

El ejemplo más reciente es la *Glosa a Villamediana*, de GERARDO DIEGO, donde glosa un soneto en catorce sonetos.

6.3.4. *La sextina*

El trovador provenzal ARNAUT DANIEL fue el inventor de este complicado poema, a finales del siglo XII. DANTE se inspiró en él y le dio la forma definitiva (compuso dos sextinas), pero gracias a PETRARCA llegó a ser una de las formas más características de la lírica italiana. En España se introduce en el siglo XVI

(cuando en Italia estaba ya desapareciendo), y se cultiva hasta el Barroco. No tuvo demasiado arraigo, debido seguramente a la dificultad de someter el tema a desarrollar en unos esquemas tan rígidos y tan difíciles de conseguir plenamente: la ausencia de rima en las estrofas, la repetición lejana de ella en cada una de las siguientes, el empleo de palabras bisílabas al final de cada verso, pueden dar lugar a un desmoronamiento formal y conceptual, si no se utiliza con destreza.

La sextina está formada por seis estrofas y una *contera*; cada estrofa tiene seis versos no rimados; cada verso finaliza en una palabra bisílaba; la contera es una estrofa de tres versos. La palabra final de cada verso de la primera estrofa debe repetirse, en un orden determinado y distinto en cada una de las cinco estrofas restantes, y estas seis palabras tienen que aparecer forzosamente en la contera. El esquema de una sextina sería el siguiente (tomando el modelo de las cuatro que compuso FERNANDO DE HERRERA):

primera estrofa:	*ABCDEF*
segunda estrofa:	*FAEBDC*
tercera estrofa:	*CFDABE*
cuarta estrofa:	*ECBFAD*
quinta estrofa:	*DEACFB*
sexta estrofa:	*BDFECA*
contera:	*AB - DE - CF*

Al bello resplandor de vuestros ojos
mi pecho abrasó Amor en dulce llama
y desató el rigor de fría nieve,
que entorpecía el fuego de mi alma,
y en los estrechos lazos de oro y hebras
sentí preso y sujeto al yugo el cuello.

Cayó mi altiva presunción del cuello,
y en vos vieron su pérdida mis ojos,
luego que me rindieron vuestras hebras,
luego que ardí, señora, en tierna llama;
pero alegre en su mal vive mi alma,
y no teme la fuerza de la nieve.

Yo en fuego ardo, vos heláis en nieve,
y, libre del Amor, alzáis el cuello,
ingrata a los tormentos de mi alma;
que aun blandos a su mal no dais los ojos.
Mas siempre la abrasáis en viva llama
y sus alas pendéis en vuestras hebras.

Viese yo las doradas ricas hebras
bañadas de mi llanto, si la nieve
vuestra diese lugar a esta mi llama;
que la dureza de este yerto cuello
la pluvia ablandaría de mis ojos
y en dos cuerpos habría sola un alma.

La celestial belleza de vuestra alma
mi alma enlaza en sus eternas hebras,
y penetra la luz de ardientes ojos,
con divino valor, la helada nieve,
y lleva al alto cielo alegre el cuello
que enciende el limpio ardor inmortal llama.

Amor, que me sustentas en tu llama,
da fuerza al vuelo presto de mi alma,
y, del terreno peso alzando el cuello,
inflamarás la luz de sacras hebras;
que ya, sin recelar la dura nieve,
miro tu claridad con puros ojos.

Por vos viven mis ojos en su llama,
¡oh luz del alma!, y las doradas hebras
la nieve rompen y dan gloria al cuello.

FERNANDO DE HERRERA

6.3.5. *El soneto*

El soneto es un pequeño poema que consta de catorce versos, divididos en cuatro estrofas: dos cuartetos y dos tercetos, sucesivamente.

Procede de Italia, de donde lo tomaron todas las métricas occidentales, y en donde gracias a DANTE y a PETRARCA adquirió su noble estructura formal y conceptual. En España, los primeros intentos de adaptación se deben, como ya dijimos, al MARQUÉS DE SANTILLANA (v. § 3.5.2.3), si bien en sus sonetos se nota una adecuación algo forzada; por otro lado, los sonetos de SANTILLANA no tuvieron prácticamente ninguna trascendencia, por lo que se puede considerar como verdaderos introductores de esta forma métrica, a JUAN BOSCÁN y a GARCILASO DE LA VEGA, para los que el modelo fue PETRARCA, el mismo que antes lo había sido para SANTILLANA. Durante el siglo XVI se usa fundamentalmente, junto con la canción, en los cancioneros amorosos petrarquistas (FIGUEROA, HERRERA, ACUÑA, CETINA), siguiendo, incluso, en el siglo XVII (SOTO DE ROJAS).

El esquema del soneto clásico es el siguiente:

ABBA - ABBA - CDC - DCD

los dos cuartetos con dos rimas abrazadas, y los tercetos con rimas distintas de las de los cuartetos. La disposición *CDC - DCD* de las rimas de los tercetos era la favorita de PETRARCA, aunque también se utilizaron otras combinaciones, como *CDE - CDE* , *CDE - DCE*, etc.

Dulce soñar y dulce congojarme,
cuando estaba soñando que soñaba;
dulce gozar con lo que me engañaba,
si un poco más durara el engañarme.

Dulce no estar en mí, que figurarme
podía cuanto bien yo deseaba;
dulce placer, aunque me importunaba,
que alguna vez llegaba a despertarme.

¡O sueño, cuánto más leve y sabroso
me fueras, si vinieras tan pesado,
que asentaras en mí con más reposo!

Durmiendo, en fin, fui bienaventurado;
y es justo en la mentira ser dichoso
quien siempre en la verdad fue desdichado.

JUAN BOSCÁN

En tanto que de rosa y de azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;

y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparze y desordena:

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto antes que el tiempo ayrado
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hazer mudanza en su costumbre.

GARCILASO DE LA VEGA

En el Barroco alcanza el soneto su mayor auge y esplendor. Todos los poetas de la época lo cultivan con maestría sin igual: LOPE, GÓNGORA y QUEVEDO, son los máximos sonetistas de la época (sólo de LOPE se calculan más de 1.500 sonetos).

Suelta mi manso, mayoral extraño,
pues otro tienes tú de igual decoro,
deja la prenda que en el alma adoro,
perdida por tu bien y por mi daño.

Ponle su esquila de labrado estaño
y no le engañen tus collares de oro;
toma en albricias este blanco toro
que a las primeras yerbas cumple un año.

Si pides señas, tiene el vellocino
pardo, encrespado, y los ojuelos tiene
como durmiendo en regalado sueño.

Si piensas que no soy su dueño, Alcino,
suelta y verásle si a mi choza viene,
que aún tienen sal las manos de su dueño.

LOPE DE VEGA

Mientras por competir con tu cabello,
oro bruñido, el Sol relumbra en vano,
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello;

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o víola troncada
se vuelva, más tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

LUIS DE GÓNGORA

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria, en donde ardía;
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido;

su cuerpo dejarán, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

FRANCISCO DE QUEVEDO

Después, durante el Neoclasicismo y el Romanticismo, entra en crisis el soneto (BÉCQUER, por ejemplo, escribe un solo soneto, el que comienza *Homero cante a quien su lira Clío*).

Surge de nuevo en el Modernismo con una dedicación comparable a la del Barroco. Como se puede suponer, sufrió algunas modificaciones en su estructura formal; las más importantes fueron:

1. Aunque predominó el orden clásico de las rimas abrazadas, *ABBA - ABBA*, algunas veces se cruzaron, formando la combinación *ABAB - ABAB*, fórmula innovadora en Francia en el siglo XIX, aunque no era rara en el soneto italiano, ni en el mismo francés del siglo XVII. (También en España el MARQUÉS DE SANTILLANA había utilizado esta misma rima encadenada).

2. También, por imitación francesa, se introdujeron rimas distintas en el segundo cuarteto, quedando

el esquema del siguiente modo: *ABBA - CDDC*; de este modo, el soneto queda constituido por siete rimas en lugar de las cuatro o cinco habituales.

Al olmo viejo, hendido por el rayo
y en su mitad podrido,
con las lluvias de abril y el sol de mayo,
algunas hojas verdes le han salido.

¡El olmo centenario en la colina
que lame el Duero! Un musgo amarillento
le mancha la corteza blanquecina
al tronco carcomido y polvoriento.

No será, cual los álamos cantores
que guardan el camino y la ribera,
habitado de pardos ruiseñores.

Ejército de hormigas en hilera
va trepando por él, y en sus entrañas
urden sus telas grises las arañas.

ANTONIO MACHADO

3. Combinaciones en los cuartetos, de los dos tipos de rima anteriormente indicados: *ABAB - CDCD, ABAB - CDDC,* etc.

Como una flor clorótica el semblante,
que hábil pincel tiñó de leche y fresa,
emerge del pomposo guardainfante,
entre sus galas cortesanas presa.

La mano —ámbar de ensueño— entre los tules
de la falda desmáyase, y sostiene
el pañuelo riquísimo, que viene
de los ojos atónitos y azules.

Italia, Flandes, Portugal... Poniente
sol de la gloria, el último destello
en sus mejillas infantiles posa...

Y corona no más su augusta frente
la dorada ceniza de cabello,
que apenas prende el leve lazo rosa.

MANUEL MACHADO

4. Modificación de la rima del último terceto, que termina en un pareado: *CDD*, como en el soneto de ANTONIO MACHADO, transcrito en el párrafo 2. Quizá esta modificación se deba a un intento de imitar el soneto llamado shakespeariano.

5. Además de usar el verso endecasílabo, utilizaron toda clase de metros: alejandrinos, dodecasílabos, pentasílabos, trisílabos, etc.

He aquí el soneto *Caupolicán*, en alejandrinos:

Es algo formidable que vió la vieja raza;
robusto tronco de árbol al hombro de un campeón
salvaje y aguerrido, cuya fornida maza
blandiera el brazo de Hércules, o el brazo de Sansón.

Por casco sus cabellos, su pecho por coraza,
pudiera tal guerrero, de Arauco en la región,
lancero de los bosques, Nemrod que toda caza,
desjarretar un toro, o estrangular un león.

Anduvo, anduvo, anduvo. Le vió la luz del día
le vió la tarde pálida, le vió la noche fría,
y siempre el tronco de árbol a cuestas del titán.

«El Toqui, el Toqui», clama la conmovida casta.
Anduvo, anduvo, anduvo. La aurora dijo: «Basta»,
e irguióse la alta frente del gran Caupolicán.

RUBÉN DARÍO

O este otro en trisílabos (*sonetillo*), de MANUEL MACHADO, *Verano*:

Frutales
cargados.

Dorados
trigales...

Cristales
ahumados.
Quemados
jarales...

Umbría
sequía,
solano...

Paleta
completa:
verano.

6. La heterometría es otro rasgo característico de la renovación. En el siguiente soneto de MANUEL MACHADO, *Madrigal de madrigales,* se combinan heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos:

¿Qué nuevo nombre a ti, creadora de poetas,
esencia de la juventud,
si todas las magníficas y todas las discretas
cosas se han hecho y dicho en tu virtud?

¿Qué madrigal a ti, compendio de hermosuras,
luz de la vida, si
mis pequeños poemas y mis grandes locuras
han sido siempre para ti?...

En la hora exaltada
de estos nuevos loores,
toda la gaya gesta de tu poeta es...

tirar de la lazada
que ata el ramo de flores
y que las flores caigan a tus pies.

La generación de 1927 aumentó aún más el cultivo del soneto. No hubo prácticamente ningún poeta que

no lo cultivase. Pero en esta época, se volvió a la forma del soneto clásico.

Alguna vez me angustia una certeza,
y ante mí se estremece mi futuro.
Acechándole está de pronto un muro
del arrabal final en que tropieza

la luz del campo. ¿Mas habrá tristeza
si la desnuda el sol? No, no hay apuro
todavía. Lo urgente es el maduro
fruto. La mano ya le descorteza.

... Y un día entre los días el más triste
será. Tenderse deberá la mano
sin afán. Y acatando el inminente

poder diré sin lágrimas: embiste,
justa fatalidad. El muro cano
va a imponerme su ley, no su accidente.

JORGE GUILLÉN

EL CIPRÉS DE SILOS

Enhiesto surtidor de sombra y sueño
que acongojas el cielo con tu lanza.
Chorro que a las estrellas casi alcanza
devanado a sí mismo en loco empeño.

Mástil de soledad, prodigio isleño;
flecha de fe, saeta de esperanza.
Hoy llegó a ti, riberas del Arlanza,
peregrina al azar, mi alma sin dueño.

Cuando te vi, señero, dulce, firme,
qué ansiedades sentí de diluirme
y ascender como tú, vuelto en cristales,

como tú, negra torre de arduos filos,
ejemplo de delirios verticales,
mudo ciprés en el fervor de Silos.

GERARDO DIEGO

Rosa de Alberti allá en el rodapié
del mirador del cielo se entreabría,
pulsadora del aire y prima mía,
al cuello un lazo blanco de moaré.

El barandal del arpa, desde el pie
hasta el bucle en la nieve, la cubría.
Enredando sus cuerdas, verdecía
—alga en hilos— la mano que se fue.

Llena de suavidades y carmines,
fanal de ensueño vaga y voladora,
voló hacia los más altos miradores.

¡Miradla querubín de querubines,
del vergel de los aires pulsadora,
Pensativa de Alberti entre las flores!

RAFAEL ALBERTI

Hermanos, los que estáis en lejanía
tras las aguas inmensas, los cercanos
de mi España natal, todos hermanos
porque habláis esta lengua que es la mía:

yo digo «amor», yo digo «madre mía»,
y atravesando mares, sierras, llanos,
—oh gozo— con sonidos castellanos,
os llega un dulce efluvio de poesía.

Yo exclamo «amigo», y en el Nuevo Mundo,
«amigo» dice el eco, desde donde
cruza todo el Pacífico, y aún suena.

Yo digo «Dios», y hay un clamor profundo;
y «Dios», en español, todo responde,
y «Dios», sólo «Dios», «Dios», el mundo llena.

DÁMASO ALONSO

Como vemos, desde el Renacimiento, no se han dejado de escribir sonetos en España. Todos los poetas, con mejor o peor fortuna, han puesto sus manos en ello, pese a la dificultad que entrañaba la elaboración de un buen soneto. Por ello, BOILEAU decía con razón que «Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème.»

DÁMASO ALONSO ha descrito como nadie la historia del soneto. Dice así:

> *«La fórmula está ya hallada en los introductores del* dolce stil novo. *Produce en seguida esa maravilla primaveral: el soneto de Dante. Poco después, esa criatura apasionada y exacta: el eterno soneto en que resuena el nombre de Laura. Pero en el fondo se trata de un juego, de un pueril artificio. Morirá en seguida... Debe morir en seguida... Nada de eso. La extraña criatura seguirá viviendo, seguirá extendiéndose por el mundo. Será nostalgia temblorosa en Garcilaso, apasionada ternura en Camoens, frenética y lujosa complicación en Góngora, ímpetu vital y salada gracia en Lope de Vega, hiriente sentencia, o zarpazo, en Quevedo. Invadirá el mundo, y con las mínimas modificaciones necesarias temblará otra vez de amor y de belleza en Ronsard y en Shakespeare, imprecará desgarradoramente a Dios en Antero de Quental. Y pasarán* los años y los años, *irán modas, vendrán modas, y ese ser creado, tan complicado y tan inocente, tan sabio y tan pueril, nada, en suma, dos cuartetos y dos tercetos, seguirá teniendo una eterna voz para el hombre, siempre igual, pero siempre nueva, pero siempre distinta»* [2]

Cuando la idea desarrollada por el poeta excedía del marco de los catorce versos, se añadían uno o va-

---

[2] *Ensayos sobre poesía española,* Madrid, Revista de Occidente, 1944, p. 397.

rios tercetos más. El terceto que iba después del verso décimocuarto tenía que ser un heptasílabo que rimase con él; el esquema era:

ABBA - ABBA - CDE - CDE - eFF

Este tipo recibe el nombre de *soneto con estrambote.*

—«¡Voto a Dios que me espanta esta grandeza
y que diera un millón por describilla!
Porque ¿a quién no suspende y maravilla
esta máquina insigne, esta riqueza?

Por Jesucristo vivo, cada pieza
vale más de un millón, y que es mancilla
que esto no dure un siglo, ¡oh, gran Sevilla!
Roma triunfante en ánimo y nobleza.

Apostaré que el ánima del muerto,
por gozar de este sitio, hoy ha dejado
la gloria, donde vive eternamente.»

Esto oyó un valentón y dijo: —«Es cierto
cuanto dice voacé, seor soldado.
Y el que dijere lo contraro, miente.»

Y luego, incontinente,
caló el chapeo, requirió la espada,
miró al soslayo, fuése, y no hubo nada.

MIGUEL DE CERVANTES

6.3.6. *La canción*

La canción renacentista española es la descendiente de la antigua *cansó* provenzal, que fue introducida en España por BOSCÁN tomando como modelo la *canzone* italiana reelaborada por DANTE. Al principio, la canción tenía un esquema rígido, debido a que se cantaba con una determinada melodía musical, pero des-

pués fue adquiriendo mayor libertad entre los poetas españoles.

Su composición es algo compleja:

1.° El número de estrofas (*estancias*) que constituían la canción, era variable: en PETRARCA, entre cinco y diez; en BOSCÁN, la primera canción comprende veintisiete estrofas; en GARCILASO, cuatro o cinco, etc.

2.° El número de versos de cada estrofa era asimismo variable: en la provenzal, el mínimo eran seis; el máximo, ilimitado, aunque normalmente oscilaban entre seis y doce; en PETRARCA, entre nueve y veinte; en BOSCÁN, en la primera canción quince; en GARCILASO, trece, etc.

3.° No había ninguna norma relativa a la naturaleza de la rima, ni a su disposición.

4.° Sin embargo, pese a esta libertad en la construcción de cada estrofa, su arquitectura global era fija.

5.° El patrón de la primera estrofa debe repetirse rigurosamente en las demás.

6.° Cada estrofa se compone de dos partes:

a) Un grupo de versos iniciales denominado *fronte*, subdividido en dos partes; cada una de las subdivisiones recibe el nombre de *piede.*

b) Una parte final denominada *coda*, que podía estar subdividida; en este caso, cada subdivisión recibe la denominación de *verso.*

c) Entre el fronte y la coda podía haber un verso de unión llamado *volta*, que tenía que rimar con el último verso del segundo piede.

7.° El final de la canción viene marcado por una estrofa de menos versos, denominada *tornata* o *envío.*

Veamos un ejemplo de FRANCISCO DE LA TORRE:

fronte

piede 1.º

Doliente cierva, que el herido lado
de ponzoñosa y cruda yerba lleno,
buscas la agua de la fuente pura,

piede 2.º

con el cansado aliento y con el seno
bello de la corriente sangre inchado,
débil y descaída tu hermosura,

volta

ay, que la mano dura,

coda

verso 1.º

que tu nevado pecho
ha puesto en tal estrecho,

verso 2.º

gozosa va con tu desdicha, quando,
cierva mortal, viviendo, estás penando,

verso 3.º

tu desangrado y dulce compañero,
el regalado y blando
pecho passado del veloz montero:

Buelve, cuitada, buelve al valle donde
queda muerto tu amor, en vano dando
términos desdichados a tu suerte;
morirás en su seno reclinado
la beldad que la cruda mano esconde
delante de la nube de la muerte.
Que el passo duro y fuerte,
ya forzoso y terrible,
no puede ser possible
que le escusen los cielos, permitiendo
crudos astros que mueras padeciendo
las asechanzas de un montero crudo,
que te vino siguiendo
por los desiertos deste campo mudo.
... ...

Canción, fábula un tiempo y caso agora
de una cierua doliente, que la dura
flecha del cazador dejó sin vida,
errad por la espesura
del monte, que de gloria tan perdida,
no hay sino lamentar su desventura.

6.3.7. *El madrigal*

El madrigal es un poema estrófico que no tiene forma fija en cuanto al número de sus estrofas ni al número de los versos que debe contener cada una de ellas. Es una combinación de heptasílabos y endecasílabos. El tema tratado debe ser de carácter amoroso e idílico; se recomienda que los madrigales sean breves y que la combinación de los versos sea armónica y sencilla.

Veamos, como ejemplo, el madrigal *A unos ojos*, de GUTIERRE DE CETINA, en el que se combinan dos tercetos, con dos pareados:

Ojos claros, serenos,
si de un dulce mirar sois alabados,
¿por qué si me miráis, miráis airados?
Si cuando más piadosos,
más bellos parecéis a quien os mira,
no me miréis con ira,
porque no parezcáis menos hermosos.
¡Ay, tormentos rabiosos!
Ojos claros, serenos,
¡Ya que así me miráis, miradme al menos!

6.4. POEMAS NO ESTRÓFICOS

6.4.1. *El romance*

Es una serie ilimitada de octosílabos, en los que solamente los pares tienen rima asonante o parcial.

Los primeros romances escritos aparecen en el siglo XV. Sin embargo, según MENÉNDEZ PIDAL, antes existieron, en la tradición oral, los romances que él llama *noticiosos*, que narran sucesos acaecidos en los siglos XIII y XIV; junto con los noticiosos, o quizá antes, aparecieron los romances *épicos*.

Parece ser que los romances octosilábicos tal como son escritos y los conocemos desde el siglo XV, proceden de los cantares de gesta, esto es, de la partición de los dos hemistiquios de un verso compuesto, en dos versos simples.

El cantar de gesta estaba escrito en versos compuestos monorrimos y, generalmente, heterométricos:

―――――――― Ø ―――――――― a
―――――――― Ø ―――――――― a
―――――――― Ø ―――――――― a

(Ø = *cero* = verso sin rima; «a» = una rima determinada.)

Como es lógico, estos versos compuestos heterométricos (dodecasílabos, alejandrinos, hexadecasílabos, etcétera) no eran adecuados para ser cantados por los juglares, ni por el pueblo en general, porque por su extensión no se acomodaban al ritmo de ninguna música popular. De ahí que el esquema anterior se convirtiese en el siguiente:

―――――――――――― Ø
―――――――――――― a
―――――――――――― Ø
―――――――――――― a
―――――――――――― Ø
―――――――――――― a

Al mismo tiempo, la heterometría del verso compuesto, y, por lo tanto, también de sus hemistiquios, desapareció, convirtiéndose en versos isométricos. Y el metro fue precisamente el octosílabo, que por coin-

cidir con el grupo fónico medio mínimo del castellano, se presta como ningún otro para la canción popular, por su reducido número de sílabas y por la vivacidad tonal que ello entraña.

Según NAVARRO TOMÁS, los «Rasgos que revelan el parentesco métrico de los romances con las series monorrimas de los antiguos cantares son: *a*) la falta de rima en sus versos impares correspondientes a los primeros hemistiquios de los versos épicos; *b*) la rima uniforme y sostenida de los versos pares equivalentes a los segundos hemistiquios y la libre mezcla en este punto de asonancia y consonancia, contra el uso general de la poesía culta; *c*) la medida fluctuante de los versos, resto atenuado de la antigua ametría juglaresca; *d*) la adición de la *e* paragógica al fin de las rimas agudas; *e*) la correspondencia entre métrica y sintaxis a base de proposiciones que ocupan dos o cuatro hemistiquios, con ausencia de toda forma de estrofa; *f*) la inclinación al desarrollo de modalidades rítmicas poco corrientes en el tipo ordinario del octosílabo romántico» [3].

Un ejemplo de romance épico es el siguiente:

En Santa Gadea de Burgos — do juran los hijosdal-
allí toma juramento — el Cid al rey castellano [go,
sobre un cerrojo de hierro — y una ballesta de palo.
Las juras eran tan recias — que al buen rey ponen es-
[panto.
—Villanos te maten, rey, — villanos, que no hidalgos;
abarcas traigan calzadas, — que no zapatos con lazos;
traigan capas aguaderas, — no capuces ni tabardos;
con camisones de estopa, — no de holanda ni labra-
[dos;

[3] *Métrica española*, p. 44.

cabalguen en sendas burras, — que no en mulas ni
[en caballos,
las riendas traigan de cuerda, — no de cueros foguea-
[dos;
mátente por las aradas, — no en camino ni en pobla-
[do;
con cuchillos cachicuernos, — no con puñales dora-
[dos;
sáquente el corazón vivo, — por el derecho costado
si no dices la verdad — de lo que te es preguntado:
si tú fuiste o consentiste — en la muerte de tu her-
[mano.

Las juras eran tan fuertes — que el rey no las ha
[otorgado.
Allí habló un caballero — de los suyos más privado:
—Haced la jura, buen rey, — no tengáis de eso cui-
[dado,
que nunca fue rey traidor, — ni Papa descomulgado.
Jura entonces el buen rey, — que en tal nunca se ha
[hallado.
Después habla contra el Cid — malamente y enojado:
—Mucho me aprietas, Rodrigo, — Cid muy mal me
[has conjurado,
mas si hoy me tomas la jura, — después besarás mi
[mano.
—Aqueso será, buen rey, — como fuer galardonado,
porque allá en cualquier tierra — dan sueldo a los
[hijosdalgo.
—¡Vete de mis tierras, Cid, — mal caballero probado
y no me entres más en ellas — desde este día en un
[año!
—Que me place —dijo el Cid—, — que me place de
[buen grado,
por ser la primera cosa — que mandas en tu reinado

Tú me destierras por uno, — yo me destierro por cua-
[tro.

Ya se partía el buen Cid — sin al rey besar la mano;
ya se parte de sus tierras, — de Vivar y sus palacios:
las puertas deja cerradas, — los alamudes echados,
las cadenas deja llenas — de podencos y de galgos;
sólo lleva sus halcones, — los pollos y los mudados.
Con él iban los trescientos — caballeros hijosdalgo;
los unos iban a mula — y los otros a caballo;
todos llevan lanza en puño, — con el hierro acicalado,
y llevan sendas adargas — con bordas de colorado.
Por una ribera arriba — al Cid van acompañando;
acompañándolo iban — mientras él iba cazando.

Veamos un ejemplo de romance lírico, más próximo a la canción popular, el de *Fontefrida:*

Fontefrida, Fontefrida,
Fontefrida y con amor,
do todas las avecicas
van tomar consolación,
si no es la Tortolica,
que está viuda y con dolor.
Por allí fuera a pasar
el traidor de Ruiseñor;
las palabras que le dice
llenas son de traición:
—Si tú quisieses, señora,
yo sería tu servidor.
—Vete de ahí, enemigo,
malo, falso, engañador,
que ni poso en ramo verde
ni en prado que tenga flor;
que si el agua hallo clara,
turbia la bebía yo;

que no quiero haber marido
porque hijos no haya, no;
no quiero placer con ellos,
ni menos consolación.
¡Déjame, tiste enemigo,
malo, falso, ruin, traidor,
que no quiero ser tu amiga
ni casar contigo, no!

El romance ha sido uno de los poemas que ha tenido una constante histórica en toda nuestra literatura. Las épocas de mayor esplendor, dejando a un lado la de sus orígenes, fueron:

1. El Barroco, que es el punto culminante de su desarrollo, tanto en los romances de tipo popular, como en los romances cultos, escritos por nuestros más grandes poetas: GÓNGORA, LOPE, QUEVEDO, etc.

Los romances cultos o literarios de esta época muestran algunas innovaciones con relación a los populares; las más importantes son:

a) en lugar de la pareja de versos y de su forma no estrófica, se agrupan en cuartetas;

b) la rima preferida es la parcial o asonante, con casi completa exclusión de la rima total o consonante;

c) se suele intercalar algún estribillo formado por heptasílabo y endecasílabo, o bien un pareado octosílabo con rima diferente a la del romance, o bien un dístico endecasílabo cada tres cuartetas con la misma rima del romance;

d) introducción de estribillos populares, por lo que el romance recreado en esta época sigue teniendo aire popular;

e) combinación de dos metros diferentes, por ejemplo, octosílabos y hexasílabos.

En el caudaloso río
donde el muro de mi patria
se mira la gran corona
y el antiguo pie se lava,
desde su barca Alcïón
suspiros y redes lanza,
los suspiros por el cielo
y las redes por el agua.

y sin tener mancilla
mirábale su amor desde la orilla.

En un mismo tiempo salen
de las manos y del alma
los suspiros y las redes
hacia el fuego y hacia el agua.
Ambos se van a su centro,
do su natural les llama,
desde el corazón los unos,
las otras desde la barca,

y sin tener mancilla
mirábale su amor desde la orilla.

El pescador, entre tanto,
viendo tan cerca la causa,
y que tan lejos está
de su libertad pasada,
hacia la orilla se llega,
adonde con igual pausa
hieren el agua los remos
y los ojos de ella el alma.

y sin tener mancilla
mirábale su amor desde la orilla.

Y aunque el deseo de verla,
para apresurarle, arma
de otros remos la barquilla,
y el corazón de otras alas,
porque la ninfa no huya,
no llega más que a distancia
de donde tan solamente
escuche aquesto que canta:

«Dejadme triste a solas
dar viento al viento y olas a las olas.

Volad al viento, suspiros,
y mirad quién os levanta
de un pecho que es tan humilde
a partes que son tan altas.
Y vosotras, redes mías,
calaos en las ondas claras,
adonde os visitaré
con mis lágrimas cansadas.

Dejadme triste a solas
dar viento al viento y olas a las olas.

Dejadme vengar de aquella
que tomó, de mí, venganza
de más leales servicios
que arenas tiene esta playa;
dejadme, nudosas redes,
pues que veis que es cosa clara
que más que vosotras nudos
tengo para llorar causas.

Dejadme triste a solas
dar viento al viento y olas a las olas.»

LUIS DE GÓNGORA

En los pinares de Xúcar
ví bailar unas serranas,
al son del agua en las piedras,
y al son del viento en las ramas.
No es blanco coro de ninfas
de las que aposenta el agua,
o las que venera el bosque,
seguidores de Dïana:
serranas eran de Cuenca,
honor de aquella montaña,
cuyo pie besan dos ríos
por besar de ellas las plantas.
Alegres corros tejían,
dándose las manos blancas
de amistad, quizá temiendo
no la truequen las mudanzas.

¡Qué bien bailan las serranas!
¡Qué bien bailan!

El cabello en crespos nudos
luz da al Sol, oro a la Arabia,
cuál de flores impedido,
cuál de cordones de plata.
Del color visten del cielo,
si no son de la esperanza,
palmillas que menosprecian
al zafiro y la esmeralda.
El pie (cuando lo permite
la brújula de la falda)
lazos calza, y mirar deja
pedazos de nieve, y nácar.
Ellas, cuyo movimiento
honestamente levanta
el cristal de la columna
sobre la pequeña basa.

¡Qué bien bailan las serranas!
¡Qué bien bailan!

Una entre los blancos dedos
hiriendo negras pizarras,
instrumento de marfil
que las musas le invidiaran,
las aves enmudeció,
y enfrenó el curso del agua;
no se movieron las hojas,
por no impedir lo que canta:

«Serranas de Cuenca
iban al pinar,

unas por piñones
otras por bailar.

Bailando, y partiendo,
las serranas bellas,
un piñón con otro,
si ya no es con perlas,
de amor las saetas
huelgan de trocar,

unas por piñones,
otras por bailar.

Entre rama y rama
cuando el ciego Dios
pide al Sol los ojos
por verlas mejor,
los ojos del Sol
las veréis pisar,

unas por piñones,
otras por bailar.»

LUIS DE GÓNGORA

MELÉNDEZ VALDÉS, CIENFUEGOS, QUINTANA, etc., cultivaron el romance en la época neoclásica, conservando la forma del Siglo de Oro. Veamos un fragmento del titulado *Doña Elvira*, de MELÉNDEZ VALDÉS:

No sé qué grave desdicha
me pronostican los cielos,
que desplomados parecen
de sus quiciales eternos.

Ensangrentada la luna
no alumbra, amedranta el suelo,
si las tinieblas no ahogan
sus desmayados reflejos.

En guerra horrible combaten
embravecidos los vientos,
llenando su agudo silbo
de pavor mi helado seno.

Atruena el hojoso bosque,
y parece que allá lejos,
llevados sobre las nubes,
gimen mil lúgubres genios.

2. El Romanticismo, al cultivar con profusión los temas históricos y legendarios, volvió a hacer uso del romance para tratarlos, volviendo la mayoría de las veces al esquema primitivo del romance, aunque se siguieran utilizando las formas introducidas en el Siglo de Oro.

En una anchurosa cuadra
del alcázar de Toledo,
cuyas paredes adornan
ricos tapices flamencos,
al lado de una gran mesa,

que cubre de terciopelo
napolitano tapete
con bordones de oro y flecos;
ante un sillón de respaldo
que entre bordado arabesco
los timbres de España ostenta
y el águila del Imperio,
de pie estaba Carlos Quinto,
que en España era primero,
con gallardo y noble talle,
con noble y tranquilo aspecto.

DUQUE DE RIVAS

3. En el Modernismo, lo escriben, en mayor o menor número, casi todos los poetas. Baste recordar el *Romancero,* de SALVADOR RUEDA; los *Romances de Río Seco,* de LUGONES; *La tierra de Alvargonzález,* de ANTONIO MACHADO; el *Romancero del destierro,* de MIGUEL DE UNAMUNO; etc. Veamos un ejemplo de este último:

Cuando el alba me despierta
los recuerdos de otras albas
me renacen en el pecho
las que fueron esperanzas.

Quiero olvidar la miseria
que te abate, pobre España,
la fatal pordiosería
del desierto de tu casa.

Por un mendrugo mohoso
vendéis, hermanos, la entraña
de sangre cocida en siesta
que os hace las veces de alma.

«Hay que vivir», estribillo
de la santísima gana,
vuestra perra vida sueño
en bostezo siempre acaba.

«Mañana será otro día»
y el porvenir se os pasa,
ni se os viene la muerte
que no habéis vivido nada.

Cuando se os viene encima
la libertad «¡Dios me valga!»
y Dios en vil servidumbre,
pues no os valéis, os chapa.

Mirando pasar la vida
no vivís y al acabarla
aun hay quien sueña ¡cuitado!
que de la vida descansa.

Cuando el alba me despierta
los recuerdos de otras albas,
me renacen en el pecho
las que fueron esperanzas.

Y espero que al torbellino
de mi seno España nazca,
que los hermanos que sueño
con mis sueños hagan patria.

Puebla mi sueño tu pueblo,
que es sólo mi sueño, España,
y sueño que me hago eterno
en un eterno mañana.

4. La generación del 27 sigue cultivando el romance, con especial inclinación a volver a su forma origi-

nal, aunque no falten romances con estribillos. RAFAEL ALBERTI, en *Palabras para Federico*[4], dijo del romance y de los poetas que escribieron romances en esta época:

«*Me acuerdo ahora del primer día de nuestra amistad: en el jardincillo de la Residencia de Estudiantes. Madrid, octubre, 1924. Acababas de volver de Granada, de Fuente Vaqueros, y traías contigo los primeros romances de tu libro.*

Verde que te quiero, verde,
Verde viento. Verdes ramas...

Te escuchaba por primera vez. Tu mejor romance. Sin duda, el mejor de toda la poesía española de hoy. Su «verde viento» nos tocó a todos, dejándonos su eco en los oídos. Aún ahora, después de trece años sigue sonando entre las más recientes ramas de nuestra poesía. Juan Ramón Jiménez, de quien tanto aprendiste y aprendimos, creó en sus «Arias tristes» el romance lírico, inaprensible, musical, inefable. Tú, con tu «Romance sonámbulo», inventaste el dramático, lleno de escalofriado secreto, de sangre misteriosa. «La tierra de Alvargonzález», de Antonio Machado, es un romance narrativo, una terrible historia castellana romanceada. Se puede contar. El «suceso» de tu «Romance sonámbulo» y de otros que figuran en tu «Romancero gitano», no se puede explicar, se escapa a todo intento de relato. Tú, sobre las piedras del antiguo romancero español, con Juan Ramón y Machado, pusiste otra, rara y fuerte, a la vez sostén y corona de la vieja tradición castellana.»

RAFAEL ALBERTI: De *Palabras para Federico*. (En García Lorca. *Romancero gitano*. Barcelona, Nuestro Pueblo, 1937, pp. 3-4)[5].

[4] Se refiere a FEDERICO GARCÍA LORCA.

[5] Texto tomado de JOAQUÍN GONZÁLEZ MUELA y JUAN MANUEL ROZAS: *La generación poética de 1927. Estudio, antología y documentación*. Madrid, col. Aula Magna, núm. 7, 1966, p. 238.

y PEDRO SALINAS dijo del romancismo en el siglo XX en sus *Ensayos de literatura hispánica*[6]:

«*Entendemos que el siglo XX es un extraordinario siglo romancista por razones que pondremos numeradas, para mayor claridad: 1. Por el gran número de poetas que usan el romance. 2. Por la calidad de estos poetas, ya que ninguno de los buenos falta en la lista de romancistas. 3. Por el valor de la poesía que produjeron empleando esta forma, no que la usaran para temas menores, es que les sirvió para lo mejor de su obra en repetidos casos.*

Lo que esto significa en la historia general de nuestras letras no se nos debe ocultar. Para mí, confirma esa curiosa actitud española de tradicionalismo, de conservación del pasado, pero vivida de tal modo que sirve con perfecta eficacia de expresión al presente. El siglo XX trae mutaciones profundas a la creación literaria; suenan palabras gruesas, revolución, rebeldía, ruptura con la tradición. Envuelven mucha verdad. En esa borrasca histórica de los espíritus se repudia a viejos pilotos, se desgarran cartas de marear; pero los españoles del 98 y sus hijos no se deshacen del romance, como si fuese obra muerta; lo sienten sólido, siempre firme y ofrecido a todos los rumbos nuevos, y en sus flancos seculares, con sus velas enteras, se salvan y lo salvan, como si el romance estuviese desde hace siglos brindándose atrayente y misterioso al poeta que lo mira desde la ribera, diciéndole que hay un modo de cantar, una canción que sólo se revela «a quien conmigo va». Esta atadura tan hispánica de lo tradicional y lo innovador, la anuda el romance del siglo XX con sin igual firmeza.»

Veamos un fragmento del *Romance sonámbulo*, de GARCÍA LORCA:

Verde que te quiero verde,
Verde viento. Verdes ramas,

[6] Madrid, 1958, pp. 357-358. El texto está tomado de J. GONZÁLEZ MUELA y J. M. ROZAS: *La generación poética de 1927*, p. 236.

El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana,
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.

Verde que te quiero verde.
Grandes estrellas de escarcha,
vienen con el pez de sombra
que abre el camino del alba.
La higuera frota su viento
con la lija de sus ramas,
y el monte, gato garduño,
eriza sus pitas agrias.
*¿Pero quién vendrá? ¿Y por **dónde?***
Ella sigue en su baranda,
verde carne, pelo verde,
soñando en la mar amarga.
Compadre, quiero cambiar
mi caballo por su casa,
mi montura por su espejo,
mi cuchillo por su manta.
Compadre, vengo sangrando
desde los puertos de Cabra.
Si yo pudiera, mocito,
ese trato se cerraba.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.
Compadre, quiero morir
decentemente en mi cama.
De acero, si puede ser,

con las sábanas de holanda.
¿No ves la herida que tengo
desde el pecho a la garganta?
Trescientas rosas morenas
lleva tu pechera blanca.
Tu sangre rezuma y huele
alrededor de tu faja.
Pero yo ya no soy yo,
ni mi casa es ya mi casa.
Dejadme subir al menos
hasta las altas barandas,
¡dejadme subir!, dejadme
hasta las verdes barandas.
Barandales de la luna
por donde retumba el agua.

*

Ya suben los dos compadres
hacia las altas barandas.
Dejando un rastro de sangre.
Dejando un rastro de lágrimas.
Temblaban en los tejados
farolillos de hojalata.
Mil panderos de cristal,
herían la madrugada.

Veamos otro ejemplo de romance de esta época:

ALBA RÁPIDA

¡Pronto, de prisa, mi reino,
que se me escapa, que huye,
que se me va por las fuentes!
¡Qué luces, qué cuchilladas
sobre sus torres enciende!
Los brazos de mi corona,
¡qué ramas al cielo tienden!

¡Qué silencios tumba el alma!
¡Qué puertas cruza la Muerte!
¡Pronto, que el reino se escapa!
¡Que se derrumban mis sienes!
¡Qué remolino en mis ojos!
¡Qué galopar en mi frente!
¡Qué caballos de blancura
mi sangre en el cielo vierte!
Ya van por el viento, suben,
saltan por la luz, se pierden
sobre las aguas...
Ya vuelven
redondos, limpios, desnudos...
¡Qué primavera de nieve!
Sujetadme el cuerpo, ¡pronto!
¡que se me va!, ¡que se pierde
su reino entre mis caballos!,
¡que lo arrastran!, ¡que lo hieren!
¡que lo hacen pedazos, vivo,
bajo sus cascos celestes!
¡Pronto, que el reino se acaba!
¡Ya se le tronchan las fuentes!
¡Ay, limpias yeguas del aire!
¡Ay, banderas de mi frente!
¡Qué galopar en mis ojos!

Ligero, el mundo amanece...

EMILIO PRADOS

Cuando el romance tiene menos de ocho sílabas recibe los nombres de: a) *endecha,* si los versos constan de siete sílabas, y b) *romancillo,* si tienen menos de siete; ejemplos:

A una ciudad lejana
ha llegado Don Pedro.
Una ciudad lejana

entre un bosque de cedros.
¿Es Belén? Por el aire
yerbaluisa y romero.
Brillan las azoteas
y las nubes. Don Pedro
pasa por arcos rotos.
Dos mujeres y un viejo
con velones de plata
le salen al encuentro.
Los chopos dicen: no.
Y el ruiseñor: veremos.

F. GARCÍA LORCA

Hermana Marica
mañana, que es fiesta,
no irás tú a la amiga
ni iré yo a la escuela.
Pondráste el corpiño
y la saya buena,
cabezón labrado,
toca y albanega;
y a mí me pondrán
mi camisa nueva,
sayo de palmilla,
media de estameña...

LUIS DE GÓNGORA

Cuando el romance se construye con versos de once sílabas recibe el nombre de *romance heroico,* que no ha sido muy frecuente en nuestra métrica:

Entran de dos en dos en la estacada,
con lento paso y grave compostura,
sobre negros caballos, ocho pajes,
negras la veste, la gualdrapa y plumas;
después cuatro escuderos enlutados,

y cuatro ancianos caballeros, cuyas
armas empavonadas y rodelas
con negras manchas que el blasón ocultan,
y cuyas picas que por tierra arrastran,
sin pendoncillo la acerada punta,
que son, van tristemente publicando,
de la casa de Lara y de su alcurnia...

DUQUE DE RIVAS

6.4.2. *La silva*

La silva es una serie poética ilimitada en la que se combinan a voluntad del poeta versos de siete y once sílabas, con rima total o consonante, aunque muchas veces se introducen también versos sueltos. A pesar de que la silva es un poema no estrófico, sin embargo, los poetas suelen dividirlo en formas paraestróficas, desiguales, que recuerdan las estancias de la canción.

KARL VOSSLER dijo de la silva en su obra *La poesía de la soledad en España* [7]:

> *«El madrigal, con su mezcla de endecasílabos y heptasílabos de rima libre, preparó el camino a la silva, metro preferido por la poesía de la soledad del siglo XVII, que alcanza en las* Soledades *de Góngora celebridad universal. Con la palabra sylva, que se escribía, a menudo, así, con y, recordando el griego* ὕλη, *designaron los antiguos, por lo pronto, más que algo métricamente informado, algo informe, un anotar apresurado del tema en bruto: una improvisación...*
>
> *... en España, donde la tendencia a la polimetría era ya en la Edad Media sorprendentemente vigorosa, se empezó a llamar silvas, desde principios del siglo XVII aproximadamente, a los poemas largos en forma de madrigal. Aún no está suficientemente aclarada la génesis de esta especialización del significado. El Conde de Schack supone que a ella contribuyó la «lira»... En realidad, podría considerarse muy bien la silva española como una lira asimétrica que ha perdido la articulación de la estrofa.»*

[7] Buenos Aires, Losada, 1946, pp. 98-104.

Veamos un ejemplo de las *Soledades* de GÓNGORA:

Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa
—media Luna las armas de su frente,
y el Sol todos los rayos de su pelo—,
luciente honor del cielo,
en campos de zafiro pasce estrellas;
cuando el que ministrar podía la copa
a Júpiter mejor que el garzón de Ida,
—náufrago y desdeñado, sobre ausente—,
lagrimosas, de amor, dulces querellas
da al mar; que condolido,
fue a las ondas, fue al viento
el mísero gemido,
segundo de Arïón dulce instrumento.
De el siempre en la montaña opuesto pino
al enemigo Noto,
piadoso miembro roto
—breve tabla— delfín no fue pequeño
al inconsiderado peregrino
que a una Libia de ondas su camino
fió, y su vida a un leño.
Del océano, pues, antes sorbido,
y luego vomitado
no lejos de un escollo coronado
de secos juncos, de calientes plumas
—alga todo y espumas—,
halló hospitalidad donde halló nido
de Júpiter el ave.
Besa la arena, y de la rota nave

aquella parte poca
que le expuso en la playa dió a la roca:
que aún se dejan las peñas
lisonjear de agradecidas señas.

La silva llega hasta nuestros días. Veamos un ejemplo del poema *Al sueño*, de MIGUEL DE UNAMUNO:

En tu divina escuela,
neta y desnuda y sin extraño adorno,
la verdad se revela,
paz derramando en torno;
al oscuro calor de tu regazo,
contenta y regocijada,
como el ave en su nido,
libre de ajeno lazo,
desnuda alienta la callada vida,
acurrucada en recatado olvido,
lejos del mundo de la luz y el ruido;
lejos de su tumulto
que poco a poco el alma nos agota,
en el rincón oculto
en que la fuente de la calma brota.

De tu apartado hogar en el asilo,
como una madre tierna
da en su pecho tranquilo
al hijo dulce leche nutritiva
tú nos das la verdad eterna y viva
que nos sostiene el alma,
la alta verdad augusta,
la fuente de la calma
que nos consuela de la adversa suerte,
la fe viva y robusta
de que la vida vive de la muerte

6.4.3. *Poemas de versos sueltos*

En Italia, en el siglo XVI, aparecen ciertas formas poéticas que se caracterizan por la ausencia de rima entre sus versos (los *versi sciolti*); estas composiciones pueden ser debidas bien a la imitación de la poesía latina clásica, bien por exigencias de la música. BOSCÁN es el que introduce esta forma en España, utilizando el verso endecasílabo. El poema de versos sueltos se ha empleado para determinadas composiciones, como epístolas y sátiras, y algunas veces en poemas líricos o narrativos. Es muy útil este tipo de poema para las traducciones de otras lenguas, pues la búsqueda de la rima puede ser un problema molesto, y a veces, resultar forzado.

Veamos un ejemplo del poema *Leandro*, de BOSCÁN:

Llegaba la sazón del santo día:
los sestios en el cual solemnizaban
la gran fiesta de Venus y de Adonis.
Cubiertos los caminos y los campos
iban de gente alegre y presurosa;
los unos caminando con silencio,
los otros con cantar alegres himnos,
hacia el templo donde eran estas fiestas.
Ni hombre ni mujer hubo en las islas
del Egeo, ni en todo el Helesponto,
ni adonde en la Cythere en cielos quema,
que a aquestos sacrificios no acudiesen.
Muchos de Cipro y muchos de Tesalia
fueron aquí y Frigia, y las montañas
del Líbano quedaron despobladas.

O este otro de *La catedral de Barcelona*, de UNAMUNO:

La catedral de Barcelona dice:
Se levantan, palmeras de granito,
desnudas mis columnas; en las bóvedas

abriéndose sus copas se entrelazan,
y del recinto en torno su follaje
espeso cae hasta prender en tierra,
desgarrones dejando en ventanales,
y cerrando con piedra floreciente
tienda de paz en vasto campamento.
Al milagro de fe de mis entrañas
la pesadumbre de la roca cede,
de su grosera masa se despoja
mi fábrica ideal, y es sólo sombra,
sombra cuajada en formas de misterio
entre la luz humilde que se filtra
por los dulces colores de alba eterna.

6.4.4. *Poemas de versos libres*

El poema de versos libres, o el verso libre, como se acostumbra a denominar, es una ruptura casi total de las formas métricas tradicionales. Sus características son: *a*) ausencia de estrofas; *b*) ausencia de rima; *c*) ausencia de medida en los versos; *d*) ruptura sintáctica de la frase; *e*) aislamiento de la palabra, etc.

Todavía falta un estudio de conjunto y profundo sobre este tipo de poemas. Sería interesante acometer la empresa y buscar lo que de rítmico pueda existir, es decir, si sólo hay aspecto conceptual, sin el formal, o de existir éste, en qué se basa. Podría iniciarse la investigación buscando el modo de distribución de las estructuras morfosintácticas de los grupos fónicos, o de la estructura acentual.

Veamos un hermoso ejemplo de RAFAEL ALBERTI:

A miss X, enterrada en el viento del oeste, de su libro *Cal y Canto:*

¡Ah, Miss X, Miss X: 20 años!
Blusas en las ventanas,
los peluqueros
lloran sin tu melena
—fuego rubio cortado—.

¡Ah, Miss X, Miss X sin sombrero,
alba sin colorete,
sola
tan libre,
tú,
en el viento!

No llevabas pendientes.

Las modistas de blanco en los balcones,
perdidas por el cielo.
—¡A ver!
¡Al fin!
¿Qué?
¡No!
Sólo era un pájaro,
no tú,
Miss X niña.

El barman, ¡oh qué triste!
(Cerveza.
Limonada.
Whisky.
Cocktail de ginebra.)

Ha pintado de negro las botellas.
Y las banderas,
alegrías del bar,
de negro, a media asta.

¡Y el cielo sin girar tu radiograma!

Treinta barcos,
cuarenta hidroaviones

y un velero cargado de naranjas,
gritando por el mar y por las nubes.

Nada.

¡Ah, Miss X! ¿Adónde?

S. M. el Rey de tu país no come.
No duerme el Rey.
Fuma.
Se muere por la costa en automóvil.

Ministerios,
Bancos de oro,
Consulados,
Casinos,
Tiendas,
Parques,
cerrados.

Y mientras, tú, en el viento
—¿te aprietan los zapatos?—,
Miss X, de los mares
—di ¿te lastima el aire?—

¡Ah, Miss X, Miss X, qué fastidio!
Bostezo.
Adiós...
—Good bye...

(Ya nadie piensa en ti. Las mariposas
de acero,
con las alas tronchadas,
incendiando los aires,
fijas sobre las dalias
movibles de los vientos.
Sol electrocutado.
Luna carbonizada.
Temor al oso blanco del invierno.

Veda.
Prohibida la caza
marítima, celeste,
por orden del Gobierno.

Ya nadie piensa en ti, Miss X niña.)

7. ANÁLISIS MÉTRICO DE UN TEXTO

7.0. Dado el siguiente **texto de** FEDERICO GARCÍA LORCA, analizar **todos los** elementos métricos que lo conforman:

EN LA MUERTE DE
JOSÉ DE CIRIA Y ESCALANTE

¿Quién dirá que te vio, y en qué momento?
¡Qué dolor de penumbra iluminada!
Dos voces suenan: el reloj y el viento,
mientras flota sin ti la madrugada.

Un delirio de nardo ceniciento
invade tu cabeza delicada.
¡Hombre! ¡Pasión! ¡Dolor de luz! Memento.
Vuelve hecho luna y corazón de nada.

Vuelve hecho luna: con mi propia mano
lanzaré tu manzana sobre el río
turbio de rojos peces de verano.

Y tú, arriba, en lo alto, verde y frío,
¡olvídame! y olvida al mundo vano,
delicado Giocondo, amigo mío.

7.1. CARÁCTER DEL TEXTO

El texto dado es un poema, dividido en cuatro estrofas. Al terminar el análisis podremos decir cuál es su estructura.

7.2. Análisis métrico

Sobre el texto enunciado vamos a reflejar gráficamente los elementos que lo integran: *a*) la división silábica; *b*) la acentuación; *d*) las pausas; *e*) el tono. Quedaría del siguiente modo:

1. Quién - di - rá - que - te - vió ↓ / - y‿en - qué - mo - mén - to ↓ //
2. Qué - do - lór - de - pe - núm - bra‿i - lu - mi - ná - da ↓ //
3. Dós - vó - ces - sué - nan ↓ / - el - re - lój - y‿el - vién - to ↓ //
4. mien - tras - fló - ta - sin - tí - la - ma - dru - gá - da ↓ ///
5. Ún - de - lí - rio - de - nár - do - ce - ni - cién - to ↑ //
6. in - vá - de - tu - ca - bé - za - de - li - cá - da ↓ //
7. Hóm - bre ↓ / - Pa - sión ↓ / - Do - lór - de - lúz ↓ / - Me - mén - to ↓ //
8. Vuél - ve‿hé - cho - lú - na‿y - co - ra - zón - de - ná - da ↓ ///
9. Vuél - ve‿hé - cho - lú - na ↓ / - con - mi - pró - pia - má - no - ↑ ///
10. lan - za - ré - tu - man - zá - na - so - bre‿el - rí - o →
11. túr - bio - de - ró - jos - pé - ces - de - ve - rá - no ↓ ///
12. Y - tú ↑ /‿a - rrí - ba ↓ /‿en - lo - ál - to ↓ / - vér - de‿y - frí - o ↓ //
13. ol - ví - da - me ↓ / - y‿ol - ví - da‿al - mún - do - vá - no ↓ //
14. de - li - cá - do - Gio - cón - do ↓ /‿a - mí - go - mí - o ↓ ////

7.3. Comentario métrico

7.3.1. *El análisis silábico*

Los versos *4, 5, 6, 7* y *11* poseen 11 sílabas fonológicas = 11 sílabas métricas (v. § 3.1).

Los versos *1, 2, 3, 9, 10* y *14* tienen 11 sílabas fonológicas, pero como cada uno de ellos presenta 1 sinalefa, también tienen 11 sílabas métricas.

Los versos *8* y *13* tienen 13 sílabas fonológicas, pero como hay 2 sinalefas en cada uno de ellos, son de 11 sílabas métricas.

El verso *12* tiene 14 sílabas fonológicas, pero como hay 3 sinalefas = 11 sílabas métricas. Obsérvese cómo en «lo alto» no se produce sinalefa, por ser la primera sílaba tónica (*álto*).

Como vemos, todos los versos de este fragmento tienen 11 sílabas métricas o tiempos métricos: el texto es isosilábico, formado por versos endecasílabos (versos simples de arte mayor; v. § 3.5.2.3).

7.3.2. *El análisis acentual*

Verso	*1:*	acentos	en	las	sílabas	métricas	1.ª, 3.ª, 6.ª, 8.ª y 10.ª
Verso	*2:*	»	»	»	»	»	1.ª, 3.ª, 6.ª y 10.ª
Verso	*3:*	»	»	»	»	»	1.ª, 2.ª, 4.ª, 8.ª y 10.ª
Verso	*4:*	»	»	»	»	»	3.ª, 6.ª y 10.ª
Verso	*5:*	»	»	»	»	»	1.ª, 3.ª, 6.ª y 10.ª
Verso	*6:*	»	»	»	»	»	2.ª, 6.ª y 10.ª
Verso	*7:*	»	»	»	»	»	1.ª, 4.ª, 6.ª, 8.ª y 10.ª
Verso	*8:*	»	»	»	»	»	1.ª, 2.ª, 4,ª, 8.ª y 10.ª
Verso	*9:*	»	»	»	»	»	1.ª, 2.ª, 4,ª, 8.ª y 10.ª
Verso	*10:*	»	»	»	»	»	3.ª, 6.ª y 10.ª

Verso *11:*	»	»	»	»	»	1.ª, 4.ª, 6.ª y 10.ª
Verso *12:*	»	»	»	»	»	2.ª, 3.ª, 6.ª, 8.ª y 10.ª
Verso *13:*	»	»	»	»	»	2.ª, 6.ª, 8.ª y 10.ª
Verso *14:*	»	»	»	»	»	3.ª, 6.ª, 8.ª y 10.ª

El esquema acentual sería el siguiente:

Verso *1:* ´— — ´— — — ´— — ´— — ´— —
Verso *2:* ´— — ´— — — ´— — — — ´— —
Verso *3:* ´— ´— — ´— — — — ´— — ´— —
Verso *4:* — — ´— — — ´— — — — ´— —
Verso *5:* ´— — ´— — — ´— — — — ´— —
Verso *6:* — ´— — — — ´— — — — ´— —
Verso *7:* ´— — — ´— — ´— — ´— — ´— —
Verso *8:* ´— ´— — ´— — — — ´— — ´— —
Verso *9:* ´— ´— — ´— — — — ´— — ´— —
Verso *10:* — — ´— — — ´— — — — ´— —
Verso *11:* ´— — — ´— — ´— — — — ´— —
Verso *12:* — ´— ´— — — ´— — ´— — ´— —
Verso *13:* — ´— — — — ´— — ´— — ´— —
Verso *14:* — — ´— — — ´— — ´— — ´— —

Todos los endecasílabos tienen un acento constante sobre la décima sílaba métrica, luego son *paroxítonos* (v. § 1.3). Como tienen el último acento sobre sílaba par, son todos de *ritmo yámbico* (v. § 1.6.1). Todos los acentos que se encuentran sobre las sílabas pares (2.ª, 4.ª, 6.ª u 8.ª sílabas) son *acentos rítmicos* (véase § 1.6.3), y los que se encuentran sobre las sílabas impares (1.ª ó 3.ª, en nuestro texto no hay otras) son *acentos extrarrítmicos* (v. § 1.6.3). En los versos *3, 8* y *9,* el acento en 1.ª sílaba es, además, *antirrítmico* (v. § 1.6.4), así como el acento sobre la sílaba 3.ª del verso *12.*

7.3.3. *El análisis de las pausas*

Los versos *1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 12* y *13* presentan *pausa versal* (v. § 4.1.1.). Los versos *4, 8* y *11* presentan *pausa estrófica* (v. § 4.1.1), que, normalmente, es más larga que la versal. Después del verso 14, ya no hay nada, la pausa es final.

El verso *10* no presenta pausa versal porque tiene *encabalgamiento sirremátitco suave* (v. §§ 4.3, 4.3.2.2.2 y 4.3.2.3.2); hemos considerado en este caso la ausencia de pausa (para su problemática, v. § 4.3).

Pausas internas presentan los versos *1, 3, 7, 9, 12 13* y *14*; son *versos pausados* (v. § 4.1.1). De ellos, los versos *7* y *12* son polipausados.

Los versos *2, 4, 5, 6, 8, 10* y *11* son *impausados* (v. § 4.1.1). De todos ellos, los versos *2, 5* y *11* no permiten pausa en su interior por formar sirremas (v. § 4.3) todos sus elementos «Qué dolor de penumbra iluminada», «un delirio de nardo ceniciento», etc.

El verso *4* es impausado por su especial construcción: podemos pausarlo después de *mientras flota,* pero sólo son cuatro sílabas, y, como no hay razones sintácticas, ni de orden fonético, no es necesaria la

pausa; también se podría pausar después de *sin ti* (*mientras flota sin ti*), pero en este caso quedaría totalmente aislado el sirrema *la madrugada*, como final de estrofa, aislamiento que no sería relevante. No obstante, como todo el verso no está encadenado sirremáticamente (como lo está, por ejemplo, el verso *11*) el lector puede realizar la pausa en cualquiera de los lugares indicados.

El verso *6* es impausado porque el único lugar en el que podemos situar la pausa es después de *invade* (el resto es un sirrema), y es un grupo fónico de sólo 3 sílabas.

El verso *8* puede llevar pausa después de *luna* (5 sílabas). Por motivos subjetivos, no la hemos realizado.

En los versos *12* y *14* hay que señalar la presencia de pausas internas junto a sinalefas: «tú/‿arriba/‿en lo alto», «Giocondo/‿amigo». Estas pausas no impiden la sinalefa; en los lugares mencionados, se produce simultáneamente la sinalefa, la pausa y el descenso del tono (v. §§ 4.1.1 y 3.1.1).

7.3.4. *El análisis del tono*

Los versos *2, 4, 6, 8* y *11* presentan sólo una inflexión final descendente del tono, porque son enunciados completos y afirmativos. Esta inflexión se produce a partir de la última vocal acentuada, cualquiera que sea su dirección: descendente, ascendente u horizontal (v. § 4.2).

Los versos *1, 3, 7, 13* y *14* presentan inflexiones tonales descendentes en posición interior antes de cada pausa interna por ser enunciados afirmativos, además de las inflexiones finales antes de cada pausa versal; son también descendentes por ser todos, menos el verso *1*, enunciados afirmativos. El verso *1* es un doble enunciado interrogativo: su tono des-

ciende porque los enunciados interrogativos que llevan una partícula interrogativa (*quién* y *qué* en nuestro caso) tienen tono descendente para evitar redundancias, ya que su condición de interrogativo viene marcada por la partícula.

El verso *5* tiene su tono ascendente porque su enunciado termina en el verso *6*; es decir, espera una complementación que la pausa versal ha dividido.

El verso *9* presenta dos inflexiones tonales: una, después de *luna*; otra, al final. La primera es descendente porque es un enunciado completo afirmativo. La segunda es ascendente, porque, como constituye un hipérbaton de enunciado incompleto, debe complementarse con el verso 10.

El verso *10* aparece con tono horizontal porque forma encabalgamiento con el verso *11*, y tanto en este caso, en el que hemos considerado ausencia de pausa, como en el de existir la pausa, el tono de *río* se continúa al mismo nivel en *turbio*.

Todas las inflexiones tonales del verso *12* son descendentes, menos la primera, que es ascendente porque al haber dos incisos locativos (*arriba, en lo alto*) espera la adjetivación (*verde y frío*) que ha quedado alejada.

7.3.5. *El análisis de la rima*

Las cuatro estrofas organizan su rima de la siguiente forma:

Verso *1*	-én-to
Verso *2*	-á-da
Verso *3*	-én-to
Verso *4*	-á-da
Verso *5*	-én-to
Verso 6	-á-da

Verso *7* ... ... -én-to
Versa *8* ... ... -á-da
Verso *9* ... ... -á-no
Verso *10* ... ... -í-o
Verso *11* ... ... -á-no
Verso *12* ... ... -í-o
Verso *13* ... ... -á-no
Verso *14* ... ... -í-o

Luego la rima es total y paroxítona (v. §§ 2.2.1.1 y 2.2.2.2), y su esquema el siguiente:

ABAB - ABAB - CDC - DCD

La rima de los dos cuartetos es *cruzada* o *encadenada* (v. § 2.3.4.), así como la de los tercetos.

7.4. Estructura del texto

Resumiendo, podemos deducir las siguientes características:

1. Es un poema poliestrófico suelto (v. §§ 6.2.1.1.2 y 6.2.2.1) compuesto por cuatro estrofas: dos cuartetos y dos tercetos: es un soneto.
2. Las estrofas son isométricas (v. § 5.2.1), formadas por versos endecasílabos, cuyas rimas son totales.
3. Todos los versos llevan el acento final sobre la décima sílaba; son, por lo tanto, de ritmo yámbico.
4. El axis rítmico es isopolar, y está situado en la décima sílaba.

ÍNDICE DE MATERIAS

ÍNDICE GENERAL

Págs.

AULA MAGNA

1. LA DAMA DEL ALBA, de Alejandro Casona.
   Estudio y edición de José Rodríguez Richart.

2. RIMAS, de Gustavo Adolfo Bécquer.
   Estudio y edición de Juan M.ª Díez Taboada.

3. POESÍA ESPAÑOLA DIALECTAL.
   Estudio, selección y notas de Manuel Alvar.

4. LA BARCA SIN PESCADOR, de Alejandro Casona.
   Estudio y edición de Federico Carlos Sáinz de Robles.

5. CUENTOS ANDALUCES, de Fernán Caballero.
   Estudio y edición de Andrés Soria.

6. PAISAJES, de Miguel de Unamuno
   Estudio y edición de Manuel Alvar.

7. LA GENERACIÓN POÉTICA DE 1927.
   Estudio, antología y documentación de I. González Muela y J. M. Rozas.

8. LAS MUÑECAS DE MARCELA, de Alvaro Cubillo de Aragón.
   Estudio y edición de Angel Valbuena Prat.

9. LA SERRANA DE LA VERA, de Luis Vélez de Guevara.
   Estudio y edición de Enrique Rodríguez Cepeda.

10. EL ESPAÑOL DE AMÉRICA, de Juan Manuel Lope Blanch.